7b
86-B
16338

Aus der

Werkstatt eines Künstlers.

Erinnerungen an den Maler Hans von Marées

aus den Jahren 1880-81 und 1884-85.

1890 als Manuscript gedruckt.

Nachdruck. Erste Auflage.

LUXEMBURG.
Druck und Verlag
der Hofbuchdruckerei und Hofbuchhandlung V. BÜCK.
1908.

Aus der

Werkstatt eines Künstlers.

Erinnerungen an den Maler Hans von Marées

aus den Jahren 1880-81 und 1884-85.

1890 als Manuscript gedruckt.

Nachdruck. Erste Auflage.

LUXEMBURG.
Druck und Verlag
der Hofbuchdruckerei und Hofbuchhandlung V. BÜCK.
1908.

Alle Rechte vorbehalten auch das der Uebersetzung.

Vorwort.

In den nachfolgenden Aufzeichnungen habe ich persönliche Erinnerungen aus der Werkstatt des Malers Hans von Marées aneinandergereiht. Meine Absicht dabei war, von der Anschauungs- und Arbeitsweise dieses Künstlers, wie sie sich praktisch vom Beginn bis zum Schlusse einer Arbeit darstellte, ein annäherndes Bild zu geben.

Ich wende mich mit diesem Versuche zunächst an Diejenigen, welche Marées im Leben nahe gestanden haben und sich mit mir in dem Wunsche vereinigen, das Andenken des hochverehrten Freundes, beziehungsweise Lehrers lebendig zu erhalten. — Dann an einen weiteren Kreis von Berufsgenossen und Kunstfreunden, welche mit Arbeiten Marées' bekannt sind und sich über sein künstlerisches Gebahren näher zu unterrichten wünschen. — Für diejenigen Leser endlich, welche mit seinen Werken noch unbekannt sind und denen die Gelegenheit fehlt solche zu sehen, bemerke ich, dass nach einer Anzahl seiner Bilder und Zeichnungen Lichtdrucke angefertigt worden sind; dieselben befinden sich in allen größeren Sammlungen und Kunst-Instituten Deutschlands.

Paris, im März 1890.

Karl von PIDOLL.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/ausderwerkstatte00pido

Inhalts-Verzeichniss.

I. *Vorbereitungen zur Arbeit an der Bildtafel.*

Einleitung 1

Studien-Zeichnungen 5

Zeichnen nach der Natur 7

Skizzen und Entwürfe 18

II. *Arbeit an der Bildtafel.*

Einleitung 37

Malgrund 39

Aufzeichnen auf der Tafel 41

Grundzüge der Malerei 45

Eifarben 50

Grundzüge der Farbengebung 55

Palette 58

Mal-Verfahren 59

III. *Schluss-Betrachtung* 78

I. Vorbereitungen zur Arbeit an der Bildtafel.

... innerlich durch und durch voller Figur.
Dürer.

Wenn Marées die Arbeit an der Bildtafel begann, waren jedesmal Vorarbeiten vorausgegangen. Er hat niemals ein Bild in Angriff genommen, ohne vorher wenigstens die Haupt-Verhältnisse der Anordnung in's Reine gebracht zu haben. Meistens aber gingen diese Vorarbeiten, welche immer *Zeichnungen* waren, viel weiter. Die einem Entwurfe zugrunde liegenden Vorstellungen gelangten in ihnen grösstentheils zu einem so hohen Grade der Entwicklung, dass die Haupt-Erscheinungen der Darstellung in vollständiger Klarheit vorlagen. Im Verlaufe der Arbeit am Bilde hat er denn auch, was die grosse Anordnung und die Haupt-Figuren betrifft, niemals Veränderungen vorgenommen.

Ueber den Ursprung seiner Entwürfe hat sich Marées niemals geäussert. Wenn man es dennoch wagt, die Ausgangspunkte seines künstlerischen Gebahrens zu berühren, so geschieht dies einerseits auf Grund der Arbeiten, welche er hinterlassen hat, vorzüglich aber auf Grund thatsächlicher Vorgänge, die sich in Gegenwart und unter Theilnahme der

Lernenden vollzogen und bei denen Marées das sachlich beredte Wort nicht sparte; endlich auf Grund freundschaftlichen Verkehres ausserhalb der Werkstatt, in welchem er es liebte, sich eingehend über künstlerische Leistungen alter und neuer Zeiten zu verbreiten, so dass es nicht schwer fiel abzunehmen, was er aus seinem eigenen Gebahren mit Strenge ausschloss.

Marées wurde zu seinen Entwürfen durch Vorstellungen veranlasst, welche ihn dauernd beschäftigten und welche mit der Zeit in's Leben der Gestaltung drängten.

Diese Vorstellungen beruhten nicht sowohl auf einzelnen Beobachtungen als vielmehr auf *Beobachtungs-Reihen.* Sie waren desshalb immer allgemeiner Natur und ihr Ausdruck immer typisch.

Mit andern Worten: Marées unterdrückte in seinem inneren künstlerischen Haushalte den einzelnen Fall gänzlich zu Gunsten einer Verschmelzung mit dem Ganzen seines persönlichen Vorstellungsschatzes.

Dafür spricht sein Werk. Unter den Arbeiten seiner letzten Lebensjahre befindet sich weder ein Landschafts- noch ein Genre-Bild als solches, überhaupt kein «morceau peint», wie der moderne Franzose sein Lieblingskind zu nennen pflegt. Wo er biblische oder historische Stoffe zum Gegenstande seiner Darstellung machte, waren ihm diese, wie bei vielen Künstlern guter Zeiten, ein blosser Vorwand für bildnerische Gestaltungs-Vorgänge. In der letzten Zeit hat er auch seinen Stoff so frei entwickelt, dass jede Legende überflüssig wurde.

Es ist in seinem Werke weder ein *Motiv* noch ein *Einfall* nachzuweisen, und zwar weder in dem weiteren Sinne, dass gegenständliches, rein geistiges oder illustratives

Interesse zum Ausgangspunkte einer Darstellung erhoben oder zu derselben herbeigezogen worden wäre, noch in dem engeren, bildnerischen Sinne, dass einzelne Beobachtungen oder Erlebnisse, oder besondere Erscheinungsformen, wie Licht-Effekte, Stofflichkeit, Farbenreiz, sein Auge vorherrschend bestimmt, seine gestaltende Thätigkeit anhaltend beschäftigt hätten.

Diese eigenthümliche künstlerische Individualität hatte denn auch ihr eigenthümliches Verhältniss zur Natur: dasselbe beruhte, wenn nicht ausschliesslich, so doch wesentlich auf *freier Beobachtung*.

In der That verhielt sich Marées ausserhalb der Werkstatt unausgesetzt beobachtend und man kann sagen, dass der Aufnahme-Prozess des Sehens, welcher das künstlerische Vorstellen nährt, wo er immer ging und stand, kaum eine Unterbrechung erlitten hat. Seine Aufmerksamkeit war beständig auf die ihn umgebenden Dinge gerichtet und es war oftmals auffällig, daß ihn die lebhaftesten Gespräche nicht verhinderten alle Erscheinungen im Auge zu behalten. Das beobachtende Schauen war bei ihm nicht eine besondere, auf gewisse Stunden des Tages beschränkte, auf gewisse Reize reagirende Thätigkeit, sondern einfach Alles, sein Leben. — « Sehen lernen ist Alles » pflegte er zu sagen. — Desshalb war ihm auch der Aufenthalt in Italien, dessen klare Atmosphäre zum Sehen erzieht und dessen Bewohner einen natürlicheren Verkehr mit Luft und Licht pflegen als wir Hyperboreer, zum unabweislichen Bedürfniss geworden.

Man muss annehmen, dass die Art dieses stetig schauenden Verhaltens mit der ganzen künstlerischen Entwicklung Marées', eine Steigerung und eine Veränderung im Sinne der Auswahl erfahren hat. Je mehr er nämlich bestrebt war,

seine Gestaltungen auf das Normale zusammenzudrängen, desto mehr mochte er auch beobachtend bemüht gewesen sein, in den sich ihm darbietenden Gesichts-Eindrücken das Typische, Organische zu erfassen.

Lehrend hob er stets hervor, dass aller Anfang künstlerischer Auffassung in dem Erkennen und Herauslösen der characteristischen Grundformen und Gliederungen und deren Beziehungen zum natürlichen Lichte, zum nächsten Raume liege. So konnte man beispielsweise oft von ihm hören, dass derjenige sich vergeblich bemühen werde einen Baum künstlerisch darzustellen, der nicht ein für allemal erfasst habe, dass der Baum in seiner Haupt-Erscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und dass es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme wo der Baum fusse, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluss finde. Das anhaltend beobachtende Studium ergebe dann das «Wie», die unzählbaren Modificationen, in denen der einzelne Fall das allgemeine Erscheinungs-Gesetz ausdrücke.

Auch darüber pflegte er sich im Verkehre auszusprechen, dass das beobachtende Verhalten des Künstlers einer gewissen Disciplin nicht entbehren könne. Selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur, meinte er, in der höchsten Begeisterung für ihre Schönheiten dürfe niemals die Herrschaft des Verstandes über die blosse Empfindung verloren gehen.

Persönlich scheint Marées kraft seines auf eine geschlossene Lebensthätigkeit gerichteten Willens den Antheil der Empfindung an den Gesichts-Eindrücken so stark zurückgedrängt zu haben, dass sich, namentlich in seinen letzten Jahren, die Stunden seiner Musse, was ebenso viel heissen will wie die Stunden beobachtenden Umsichschauens, zu einer gewissen Gleichwerthigkeit nicht abgestumpft, son-

dern erhoben und abgeklärt hatten. Indem er so einzubüssen schien, was Vielen als der einzige Quell künstlerischen Gebahrens gelten mag, das emotionelle künstlerische Erlebniss, gewann er, was nur den Grössten vergönnt ist: die selbstständige, von aller Zufälligkeit freie Gestaltungskraft. Es lag seinem künstlerischen Ernste ferne, den Augenblick und die Gelegenheit auszubeuten. Was ihm die Gunst der Umstände an Eindrücken bot, verwerthete er in seiner eigenen Weise, indem er das einzelne Erlebniss mit bedachtem Sinne zu jenem Schatze künstlerischer Erfahrungen hinterlegte, aus welchem sich schliesslich glorreich das Ideal erhebt.

Alle Figuren aus der letzten Entwicklungs-Periode Marées' sind unter freiem Himmel vorgestellt Wie ihm das Leben der Menschen in geschlossenen Räumen als eine Treibhaus-Existenz, das nordische Klima als barbarisch erschien, so suchte er auch Mensch und Thier unter freiem Himmel auf, um sie in ihrem Verhältniss zu anderen natürlichen Gegenständen, zu Luft und Licht zu beobachten und in ihrer Erscheinung zu erfassen.

Das Modell zum Zwecke eingehender malerischer Studien in die künstliche Umgebung der Werkstatt zu zwängen, erschien ihm als Unnatur und als falscher Ausgangspunkt des Unternehmens.

Ebenso wenig war es ihm darum zu thun, gegebene Situationen als solche durch zeichnerische Notizen festzuhalten; denn die Erfahrung zeigte ihm, dass die directe Benutzung sogenannter Motive die freie künstlerische Gestaltung nur irre zu leiten und zu beeinträchtigen vermöge.

Seine Schüler hat er zum Behufe des Studiums von

freier Landschaft, namentlich was Pflanzen-Detail anbelangt, an die Arbeit vor der Natur gewiesen. Das geschah aber selten und zwar nur dann, wenn ihm die Unzulänglichkeit der Vorstellung auffiel. Auf Anweisungen hiezu oder besonderen Unterricht darin hat er sich nicht eingelassen; er überliess vielmehr jedem Einzelnen, in diesem Theile seiner Naturanschauung mit sich selbst in's Reine zu kommen.

Das Auge durch Beobachtung, den Willen durch Concentrirung der Aufmerksamkeit zu schulen, galt ihm also als das vorzüglichste Mittel sich des Natur-Reichthumes dauernd zu versichern.

Indessen hat er sich nicht auf verblassende Erinnerungen verlassen, sondern zahlreiche Uebungen angestellt, Gesehenes zu fixiren und seinem innerlichen Schatze an Figur einzuverleiben.

Er füllte zu gewissen Zeiten wohl Hunderte von Blättern mit Zeichnungen an, welche zu diesem Zwecke angefertigt waren. Beim Vergleiche solcher in kurzer Frist entstandener Studien-Blätter, wie er sie unter anderem auch lehrend zeichnete und die beinahe ausnahmslos menschliche Gestalten und allerhand Gethier zum Gegenstande hatten, ist zumeist eine bestimmte Absicht deutlich erkennbar. Bald handelte es sich darum, über allgemeine Massen- und Grössen-, Richtungs- und Licht- Verhältnisse, bald darum, über Formen-Gestaltung im Einzelnen klar zu werden. — Auch das Nachzeichnen von Stichen oder Handzeichnungen soll er in seiner Jugend in solcher Absicht betrieben haben. — In einer späteren Periode hat er, wie er nachmals auch von seinen Schülern verlangte, selten unterlassen, Zeichnungen, die er nach der Natur angefertigt hatte, nach kür-

zerer oder längerer Zeit frei aus der Vorstellung zu wiederholen. Einer Figur suchte er stets von allen Seiten her habhaft zu werden. Hatte er beispielsweise eine bestimmte Ansicht gezeichnet, so forderte er von sich die Vorstellung derselben Figur in einer anderen Ansicht oder in anderer Beleuchtung.

Solche Uebungen mussten nothwendig das intelligente Sehen und Beobachten fördern, indem sie die Aufmerksamkeit auf das in der Natur plastisch Vorgebildete lenkten; sie mussten ferner die Mängel der persönlichen Vorstellung schonungslos aufdecken, den Wunsch nach Ausfüllung der Lücken dringender machen, und so unmittelbar und mittelbar auf die Nützlichkeit und Ergiebigkeit des Natur-Studiums hinwirken.

Zeichnungen nach der Natur hat Marées in ungezählter Menge in der Werkstatt angefertigt.

Das Verhalten der Körper unter freiem Lichte war ihm ein Beleuchtungs-Problem; das farbige Verhalten der Dinge im Allgemeinen erschien ihm so stark von gewissen Gesetzen der Beziehung abzuhängen, dass die Darstellung jedes einzelnen Falles der künstlerischen Entwicklung im Bilde bedürfe. Desshalb verwies er das Studium beider, des freien Lichtes sowohl wie der Coloration im Allgemeinen, auf die Beobachtung. Wohl auch mag ihm, wenn er Mal-Studien vor der Natur überhaupt unterliess, die Erfahrung vorgeschwebt haben, dass keine künstlerische Fähigkeit so sehr auf angeborener persönlicher Begabung beruht, also durch Studien so wenig zu erringen ist wie die coloristische. Die Führung (modelé) des Lichtes und die damit auf

das engste zusammenhängende Farbengebung waren ihm die freiesten Aufgaben seiner freien Kunst, und die einzig richtige und wichtige Grundlage für beide war ihm das *Studium der Form.*

Dieses ist es nun geradezu ausschliesslich was Marées durch das Zeichnen nach der Natur zu fördern suchte, und desshalb wählte er zu solchen Studien Papier und Stift und niemals die Hilfsmittel der Malerei.

Das Zeichnen nach der Natur war denn auch ein wahrhaftiges Studium für ihn, d. h. er betrieb es in erster Linie um des daraus hervorgehenden Vorstellungs-Besitzes willen und legte den Blättern selbst nur insoferne Werth bei, als die besonders hiezu angefertigten während des Malens am Bilde dem sich erneuernden Vorstellungs-Prozesse dienen, ihn an die Natur erinnern sollten. Beweis dessen, dass er diese Zeichnungen, ebenso wie anderweitige Studien-Blätter, Skizzen und Entwürfe, die sich massenhaft in der Werkstatt ansammelten, von Zeit zu Zeit ohne weiteres verbrannte, so dass das Wenige, was davon vorhanden ist nur durch Zufall erhalten blieb. Zeichnungen, pflegte er zu sagen, sind nur für den Künstler selbst da, und allenfalls für diejenigen, die er an seinem inneren Prozesse Theil nehmen lassen will. Die Alten würden sich dafür bedanken, wenn sie wüssten, dass man die ihrigen aufgehoben hat um alle möglichen irrigen Schlüsse daraus zu ziehen.

Marées' Zeichnungen nach der Natur weisen denn auch je nach der Absicht ihres Urhebers hinsichtlich der Behandlung und des Grades der Ausführung grosse Verschiedenheiten auf. Eines aber ist allen gemeinsam: das deutlich hervortretende Aufsuchen und Bestimmen der grossen Verhältnisse, des typischen Baues, der organischen Form. Dieses Bestreben

ist so ausschliesslich, dass auch hier auf Stofflichkeit fast gar keine Rücksicht genommen wird. Was am nackten Körper fleischig wirkt, schien ihm durch die Form bedingt; denn weiche und hautige Theile der Körper-Oberfläche zeigen andere Formen als muskulöse und knochige. So geschah es, dass Marées in dem blossen Aufsuchen der Formen mit dem Stifte mitunter ganz ausserordentlich fleischig gezeichnet hat.

Man hat unter Malern stehende Ausdrücke für gewisse künstlerische Seiten einer guten Akt-Zeichnung. Einer dieser Ausdrücke ist «empfunden». Er wird angewendet für liebevoll behandeltes Detail, für starkes Stoffgefühl etc. Marées' Zeichnungen verdienen dieses Prädikat in hohem Grade. Er zeichnete Alles, was er überhaupt zeichnete, mit Gefühl; aber das lag in seiner stark empfindenden Natur und das war es nicht, was er im Studium aufsuchte. Lehrend bezeichnete er unklare Gefühls-Ausdrücke als Empfindelei, die zu nichts führen.

«Verstanden» ferner wird eine Formendarstellung genannt, die einerseits den organischen Zusammenhang deutlich macht und anderseits die plastischen Formen-Elemente, also die Pläne und Flächen mit ihren Abgrenzungen, Verkürzungen und Ueberschneidungen hervorhebt. «Gross gesehen» sagt man wohl auch, wenn, unter Aufopferung unwesentlicher Einzelheiten, die allgemeinen Verhältnisse festgehalten und anschaulich dargestellt sind. Und das war es denn hauptsächlich, worauf Marées beim Zeichnen ausging und was er unermüdlich lehrte.

Es ist natürlicherweise nicht möglich, den Unterricht, den er beim Zeichnen vor der Natur ertheilte, durch Erzählen wiederzugeben. Es sei aber versucht, gewisse Gesichtspunkte

darzulegen, welche in diesem Unterricht regelmässig wiederkehrten.

Zum Beginne sagte er öfters: «Wir wollen nun dies Blatt Papier mit so wenig Mitteln als möglich derart modificiren, dass es uns eine verlässliche Erinnerung an diese Figur möglich machen soll», — oder «dass es uns, wenn wir später darnach malen, die Illusion des natürlichen Körpers gibt».

Dann gewöhnlich: «so eine Figur ist eigentlich ausserordentlich einfach; man braucht nur nichts Ueberflüssiges oder Unverstandenes zu machen, dann wird sie auf dem Papier auch einfach und deutlich werden».

Indem er nun anhub die Figur in grossen allgemeinen Umrissen zu skizziren resp. in den Raum des Blattes zu bringen, begleitete er sein Thun mit Erklärungen, welche man in ihrem Zusammenhang als Formen-Anatomie bezeichnen könnte, die er lehrte, weil er zeichnend demonstrirte, «wie der Körper gebaut sei». Es war aber wieder nicht sowohl diese Organisation um derentwillen er zeichnete, sondern die spezielle Modification der Formen, in welchen jener organische Bau sich dem Auge darstellte. Er fragte offenbar: wie drückt sich in diesem Individuum, in dieser Stellung, in diesem Lichte die allgemeine, typische, organische Form für das Auge aus? Und diese Frage legte er sich während des Zeichnens beständig von Neuem vor.

Was ihn zuerst beschäftigte, waren die Volumina und, aus ihnen fliessend, die grossen Massen- und Richtungs-Verhältnisse aufgefasst in ihren Beziehungen zum einfallenden Lichte. Er liebte hierbei den ganzen Körper und seine Theile auf einfache, constante Formen zurückzuführen. Nicht dass er hiezu, wie man es bei Dürer findet, geradezu geometrische

Formen gewählt hätte; aber er sagte oft, dass der menschliche Kopf einer Kugel zu vergleichen sei, die auf einer kurzen Säule, dem Halse, aufruhe, und die Beine nannte er immer die Säulen.

Auf gewisse akademische Regeln von Statik und Proportionen hat er nicht viel gehalten; er überliess sich, gerade weil er die Feinheit dieser Bestimmungen kannte, jedesmal von Neuem dem gegebenen Eindrucke, notirte also zu Beginn der Zeichnung Fusspunkte und Endigungen der Glieder von Gelenk zu Gelenk im Allgemeinen, um später höchst eingehend darauf zurückzukommen.

Gliederungen und Gelenke waren es nun ganz besonders, mit denen er sich zu beschäftigen, welche zu erläutern er nicht müde wurde. Und zwar vorwiegend wegen ihres bestimmenden Einflusses auf Lage und Auffangen des Lichtes. Er erklärte beispielsweise, dass der Rumpf des menschlichen Körpers in Folge des Mangels an Articulationen eine geschlossene Masse darstelle, deren einzelne Theile nothwendig immer unter ähnlichen, d. i. nur wenig abgeänderten Beziehungen zum Lichte stehen müssen. Der Torso als ein in sich Geschlossenes, ist in der Formen-Darstellung auch als *ein* Rundes, Gewölbtes zu behandeln, der also auch immer nur *ein* grosses Licht, und grosse, zusammenhängende Wölbungspläne (Halbtöne, Rundungsschatten) aufweisen wird. In dem Gelenke des Halses und der Glieder dagegen ist mit der Bewegungsfähigkeit die Gelegenheit zu Richtungs- und Lage-Veränderungen gegeben, und indem man beispielsweise den Arm im Ellbogen-Gelenke im rechten Winkel biegt, setzt man den Unter- und den Oberarm in zwei Verhältnisse zum einfallenden Lichte, welche sich unter Umständen in den Gegensatz von höchstem Licht zu tiefstem Schatten stellen

können. Deshalb bestimmt sich die grosse Anlage des auf den Körper einfallenden Lichtes, namentlich unter freiem Himmel, stets und in auffälliger Weise nach Massgabe der Rumpfstellung und der Hauptgelenke. An einer aufrechtstehenden Figur mit frei aus der Schulter herabhängenden Armen theilt sich das von oben einfallende Licht zwischen Scheitel, Schultern und oberer Wölbung des Brustkastens; alles andere steht in wenig modifizirtem Halbtone, aber geringe Abweichungen aus der Richtung genügen, um stark hervortretende Lichter zu verursachen; ein aus dem Ellbogen wenig gehobener Unterarm, ein wenig nach vorne gebrachtes Knie kann nun die halbe oder ganze Extremität in Beleuchtungs-Bedingungen setzen, welche gegen die der Masse erheblich abweichen. — Wie im Grossen wirkt die Bewegungs-Fähigkeit der Gelenke im Einzelnen: ganze Theile der Extremitäten schliessen sich bald der einen, bald der andern Hälfte der Massen an, welche sie trennen. — In den Gelenken ist endlich die Oberfläche des menschlichen Körpers am reichsten und feinsten differenzirt. Gut dargestellte Gelenke bekunden den Meister und sind denn auch selten anzutreffen: Michel-Angelo ist darin unerreicht.

Sobald also Marées die ersten Umrisse angeordnet hatte, suchte er mit dem Stifte zunächst die Gelenke auf, um die Anschlüsse welche dem organischen Zusammenhang der Theile Ausdruck geben, näher zu bestimmen und so Kopf und Glieder in das richtige Verhältniss zum Rumpfe zu setzen. Dies geschah indess noch nicht in endgiltiger Weise; denn alle Contur war ihm nichts als Massen-Abgrenzung; die Masse musste also durch Modellirung entwickelt werden, ehe sie ihre feste Grenze erhielt.

Bei diesen allgemeinen Angaben führte ihn der Zusam-

menhang von selber zu jenen Abschnitten, welche an der grossen Masse des Rumpfes zu unterscheiden sind. Zur Erläuterung dieser anscheinend selbstverständlichen, doch nicht leicht darzustellenden Verhältnisse pflegte er eingehende anatomische Betrachtungen anzustellen. Solche betrafen beispielsweise den organischen Zusammenhang der Arme und Schultern mit den Schlüsselbeinen, vermittelst welcher sie an den Rumpf angehängt sind; die Massen-Verhältnisse des Brustkastens, die Auffassung der Lenden-Gegend als Ursprung der unteren Extremitäten, u. dgl. m. Besonders eingehend befasste er sich mit dem Halse und studirte bei jedem Anlasse mit grösster Aufmerksamkeit den Kopf-Aufsatz, dessen Wichtigkeit für alle Ausdrucks-Bewegung er immer wieder hervorhob.

War die Figur in dieser Art von oben nach unten durchgegangen, so begann Marées mit breiten Strichlagen die Pläne und Rundungsschatten der Haupt-Massen anzugeben.

Das Wort Strichlagen erfordert eine nähere Erörterung.

Marées zeichnete am liebsten mit natürlichem Röthel, seltener mit weichem Blei auf weissem oder grauem Handpapier. Er hielt den Stift mit den Fingerspitzen ohne Anlegen an die Mittelhand und führte ihn frei aus der Schulter. Das war einer der wenigen praktisch-technischen Winke, auf die er hielt und die er oft wiederholte. Er sah darin eine wesentliche Unterstützung zur Vermeidung von Kleinigkeiten und namentlich des Schönzeichnens, das ihm gequält und ausdruckslos erschien und verhasst war. Wenn er nun selber zum Zwecke der Modellirung Strichlagen führte, so geschah dies so frei und leicht, dass sofort die Formen-Illusion unter Anklingen der Stofflichkeit (Festigkeit,

Weichheit) hervorgebracht wurde. Nicht leicht lagen die einzelnen Striche parallel, noch waren sie gerade, noch geschwungen; ihre Richtung folgte den natürlichen Rundungen; ihre Kürze oder Länge entsprach den Plänen ohne sie allzu genau abzugrenzen, und durch das wiederholte Uebergehen, dessen einzelne Phasen nie etwas Ueberflüssiges oder Unverstandenes enthielten, entstand ein so reich nuancirtes Netz von Linien, dass das Auge nur mehr Formen und keine Zeichnung sah.

Vor mancherlei Klippen hat er in dieser Beziehung gewarnt: vor allem Malen und Schummern mit dem Stifte, vor zu dunklem und zu abgetontem Zeichnen (Schwarzkünstelei), vor Schraffiren und peinlichem Modelliren, vor zu rundlichen und zu eckigen Abgrenzungen, mit einem Worte vor aller Mache, vor allem Zeichnen um des Zeichnens willen. Verständniss und klare Anschauung sollten den Stift des Zeichners leiten und dann etwa noch die Erinnerung, dass es sich beim Studienzeichnen nach der Natur nicht um künstlerische Resultate handle, sondern nebst dem Gewinn für die eigene künstlerische Entwicklung, um das Zustandekommen verlässlicher, beim Malen benutzbarer Anschauungs-Behelfe.

Aus der allgemeinen Figuren-Anlage entwickelte Marées durch wiederholtes Uebergehen, welches immer im Ganzen von oben herab erfolgte und nie zu lange an einer Stelle verweilte, das Formen-Detail. Er hat hiebei wenig von dem bereits Gezeichneten entfernen müssen; denn er war an das Sparen der Mittel gewöhnt, zeichnete also anfänglich fein und leicht und reservirte den festen, bestimmenden Accent für die letzte Hand.

Es versteht sich von selbst, dass die Einzelheiten des

Verfahrens in der Ausübung nicht so streng geschieden waren, als man dies etwa aus obigen Angaben schliessen könnte. Marées hielt das geschilderte Verfahren im Allgemeinen ein, besonders wenn er zeichnend lehrte; bei eigenen Arbeiten aber verfuhr er verschieden. Oft verweilte er unter Vernachlässigung skizzirter Figuren-Theile bei organischen Gliederungen um deren Studium es ihm eben besonders zu thun war; oft auch führte er die ganze Studie nicht über die Anordnung und den Zusammenhang des grossen Ganzen hinaus; das geschah namentlich in den letzten Jahren wo er bezüglich der Durchführung seinem Vorstellungs-Reichthume trauen durfte.

An die Lehr-Zeichnung knüpfte er, ausser den sein Thun erläuternden Bemerkungen, allerlei sachliche, die Kunstthätigkeit im Engeren und Weiteren und namentlich die Beobachtung betreffende Gespräche. So geschah es häufig, dass er zu der Studie, welche im Gange war, Rand-Zeichnungen machte, welche dieselbe Figur oder Theile derselben unter anderen Verhältnissen darstellten, oder in demselben Verhältnisse unter Hervorhebung anderer Gesichtspunkte wiederholten. Zuweilen zeichnete er eine weibliche Figur neben eine männliche, ein Kind neben Erwachsene, um zum vergleichenden Formen-Studium aufzufordern. Grundlegend für das Verständniss der Lernenden waren die Unterschiede, in Haltung uud Bewegung, welche er bei solchen Gelegenheiten zeichnend darlegte, ebenso typische Formen-Unterschiede, die in jedem einzelnen Falle erkennbar bleiben und worauf die Aufmerksamkeit immer wieder zurückgeleitet werden soll.

Was das Modell angeht, war Marées nicht anspruchsvoll. In Ermangelung schöner Individuen begnügte er sich auch

mit unvollkommenen Modellen, da er sich gewöhnt hatte, aus dem so wenig missbildeten italienischen Menschenschlage natürliche und einfache Typen und Schönheiten herauszulesen. Aus der Unterordnung unter die gegebenen Umstände und aus der liebevollen Hingabe an das gebotene Wenige entspringe oft mehr Nutzen, als aus der ausschliesslichen Verwendung auserlesener Vorbilder. Es kam vor, dass er mit Widerwillen nach einem Modelle zu zeichnen begann und sich schliesslich für dessen Schönheit oder Deutlichkeit begeisterte. Er forderte auch niemals die genaue Wiedergabe einer beabsichtigten Stellung des Körpers. Dem intelligenten Modelle erklärte er meist die darzustellende Handlung oder Bewegung; andernfalls gab er dieselbe allgemein an, liess das Modell gewähren und richtete sich darnach ein. Er verabscheute den Zwang, welcher natürliche Bewegungen verkünstelt und zog Personen, welche wenig oder gar nicht Modell gestanden, den Berufs-Modellen vor.

Die zum Zeichnen nach der Natur verwendete Zeit wollte Marées weit eher kurz zusammengefasst als lang ausgedehnt wissen. Concentration sei dem Hinausschleppen vorzuziehen, das so leicht zu Pfuschereien führt. Seinen Schülern beschränkte er das Modell auf höchstens einen halben Tag. Er selber zeichnete an den durchgeführtesten Studien in den lezten Jahren selten länger als eine Stunde.

Zu den Naturstudien gehörten auch die Zeichnungen, welche Marées als Grundlage für Portraits anfertigte.

Er verfuhr mit Bildnissen im Allgemeinen wie mit anderen Darstellungen, soweit solches unter den Einschränkungen möglich ist, welche in der Aufgabe liegen. Es han-

delte sich also auch hier um die künstlerische Entwicklung einer *Vorstellung*, allerdings mit der Forderung eines gewissen Parallelismus der Erscheinungs-Formen von Natur und Kunstwerk, welchen man schlechthin mit Portrait-Aehnlichkeit bezeichnet.

Für das Bildniss einer einzelnen Person war der Ausgangspunkt bestimmt gegeben. Dauernde Beobachtung, zu welcher der gesellschaftliche Verkehr Gelegenheit bot, war indess auch hier die breite Grundlage der beginnenden künstlerischen Thätigkeit, und die Zeichnung ihre natürliche Fortsetzung, indem sie zum Zwecke hatte, die Bekanntschaft mit den Erscheinungs-Formen im Ganzen und Einzelnen so klar und bestimmt festzustellen, dass eine verlässliche Basis für das später anzuordnende und malerisch zu bearbeitende Bild gewonnen wurde.

Es sei also hier nur angeführt, dass Marées bei Portrait-Zeichnungen die Absicht festhielt, die Modification oder Abänderung zu studiren, welche die typische Erscheinung des menschlichen Kopfes in dem individualisirten Falle erfahren hat. Abermals suchte er also das Schwergewicht der Darstellung in den Massen-Verhältnissen und Haupt-Gliederungen, und gelangte aus diesen Prinzipien von selbst zum eingehenden Studium des Knochenbaues, welcher im menschlichen Schädel eine so reiche und zugleich für die Aehnlichkeit bestimmende Differenzirung zur Schau trägt. Seine Aufmerksamkeit richtete sich denn vorwiegend auf Lage und Aufbau des Kopfes auf der Wirbelsäule, — Kopf- und Hals-Aufsatz — weiterhin auf die Verhältnisse des Schädels zu den Gesichtsknochen und Knorpeln, vorzüglich zum Kinnbacken und dessen Gelenken, und ganz besonders auf die Nasenwurzel, welche er im Zusammenhange mit den

Backenknochen als den eigentlichen Schlüsselpunkt des menschlichen Antlitzes bezeichnete.

Auf die Angabe der grossen Verhältnisse folgte auch hier die Behandlung der Volumina in Beziehung zum einfallenden Lichte, woraus sich bei wiederholtem Uebergehen im Ganzen die Einzelheiten entwickelten.

Nächst den Zeichnungen nach der Natur hat Marées eine ausserordentlich grosse Zahl von *Skizzen* zu Bildern angefertigt.

Schon die Skizzen zu bestimmten einzelnen Bildern oder zu Reihen zusammengehöriger Bilder waren stets sehr zahlreich; auch für seine Schüler, Bildhauer sowohl als Maler, hat er deren viele gezeichnet. Dieselben zeigen nicht etwa blos den Keim, sondern schon eine reiche Entwicklung der grundlegenden Vorstellungen. Sie sind zum grössten Theile nicht zur Ausführung gekommen, theils wegen äusserer Umstände, theils wegen der Concurrenz der vielen Entwürfe selbst, zumeist aber weil Marées, im Suchen nach einem rein bildnerischen Gestaltungs-Prinzipe für die Malerei, während der Fortbildung manches Entwurfes erkennen mochte, dass derselbe sich zu einem klaren Ausdrucke seiner Ideen nicht vollends eigne, und desshalb die weitere Durchführung unterliess.

Welchen fundamentalen Werth Marées selbst diesen Skizzen beilegte, erhellt aus dem Umstande, dass die ersten Uebungen, welche er seine Schüler anstellen liess, unter Anderem in dem Copiren seiner Entwürfe bestanden. Er verwendete sie also als Lehrmittel zur Einführung in seine künstlerischen Ideen und widmete sich bei Durchsicht dieser

Arbeiten der eingehendsten Besprechung und erklärenden Auseinanderlegung der leitenden Prinzipien.

Nach vielseitigen Versuchen aller Art hatte Marées seit dem Beginne seines italienischen Aufenthaltes alle seine Kräfte auf die bildnerische Darstellung der menschlichen Figur concentrirt. Neben ihr findet sich in seinen Werken mancherlei Gethier, am häufigsten das Ross, « der homerische Begleiter des Mannes ».

Die Figur war also der Ausgangspunkt aller seiner Entwürfe.

Die isolirte malerische Darstellung einer einzelnen Figur bezeichnete Marées als die höchste Aufgabe, welche der Künstler sich stellen könne; dies erfordere die grösste Meisterschaft. « Dazu möchte ich gelangen eine einzelne Figur con amore durchzuführen; hiezu gehören aber viele ruhige Jahre ». Das einfachste galt ihm also als das Schwerste. Er scheint angenommen zu haben, dass bei der Darstellung mehrerer Figuren auf einem Bilde die Beziehung derselben untereinander und zum anliegenden Raume manches zur Anschaulichkeit und zur Erleichterung der Durchführung beitrage. Wie dem immer sei, wirklich dargestellt hat er vorwiegend mehrere Figuren im ersten Plane des Bildes, welchen sich dann noch andere im zweiten und dritten Plane zugesellten.

In allen diesen Fällen aber ist er mit der Erfindung von *einer* Figur ausgegangen, und dieser Umstand weist deutlich darauf hin, dass ihn bei diesem schwierigen Geschäfte ausschliesslich das *plastische Bildungs-Prinzip* leitete.

Für Marées bestand auch der Unterschied zwischen Sculptur und Malerei lediglich in ihren Mitteln. Formvollendete Darstellung galt ihm als der Endzweck Beider, nur

dass der Bildhauer seine Vorstellungen an den plastischen Formen selbst, im Raume und unter Zuhilfenahme des räumlich verbreiteten Lichtes entwickelt, während der Maler den Raum und das Licht auf der Fläche mitzuschaffen habe. Die Farbe an sich war es also nicht, was für ihn den Maler ausmachte, sondern die Farbe als Mittel zur Formen-Gestaltung und Raumbildung. Wegen dieses Hinzutretens der Raum-Darstellung auf der Fläche und des daraus hervorgehenden Umsetzungs-Prozesses plastischer Vorstellungen nannte er die Kunst des Malers wohl auch die geistreichere, erfindungsvollere.

Die erste Arbeit, welche Marées bei einem Entwurfe vornahm, war denn die zeichnerische Entwicklung seiner Vorstellung von einer einzelnen Figur. Indem er diese Vorstellung aus sich hinaus zu setzen begann, warf er die Figur vorerst in derselben Weise auf das Blatt, wie er sie nach der Natur gezeichnet hätte. Sobald aber die allgemeinen Abgrenzungen angegeben waren, richtete sich seine ganze Aufmerksamkeit sofort auf gewisse *normale* Beziehungen des bildnerischen Ausdruckes. Gesetzt es handelte sich um eine aufrecht stehende männliche Figur: dass diese Figur auch in überzeugender und unzweifelhafter Weise *stehe*, schien ihm die erste und wichtigste Aufgabe der Darstellung zu sein.

Dies zu bewirken suchte er zunächst in der Figur selbst diejenigen Erscheinungs-Bedingungen zu entwickeln, welche das Stehen der Figur besonders deutlich machen. Beobachtung und Naturstudium hatten ihn in den Stand gesetzt, nunmehr frei gestaltend zu verfahren und aus seinem innern Schatze mit einer gewissen Ausschliesslichkeit diejenigen Vorstellungen auszulösen, welche ihm zum gewollten Ausdrucke die erspriesslichsten erschienen.

Wenn er bei solchen Vorgängen vom Gleichgewichte sprach, so geschah dies nicht in dem Sinne, dass er statische Regeln und Codifizirungen zur Hilfe herangezogen hätte sondern vielmehr in dem anderen Sinne, dass das Gleichgewicht selbst mit als Haupt-Aufgabe in Betracht kam, also bildnerisch zu entwickeln war. Es leiteten ihn hiebei anatomisch-organische Ueberlegungen und plastische Vorstellungen. Er stellte in dem erwähnten Beispiele etwa folgende Betrachtungen an: Wenn der Mensch steht, so ruht sein ganzes Gewicht und überdies das Spiel der Bewegungs-Kräfte des Oberkörpers auf den Beinen, die das Ganze, den Säulen vergleichbar, tragen. Wir werden also in der Formen-Gliederung der Beine jene Modificationen aufsuchen, welche am meisten geeignet sind, ihre stützende Kraft zur Anschauung zu bringen. An sie schliesst sich nach oben hin das Knochen-Gerüste des Beckens, welches durch seine in horizontalem Sinne modifizirte Achsenlage und durch die grössere oder geringere Verschiebung nach der einen Seite hin, einen sehr wesentlichen Ausdruck der Gewichts-Vertheilung liefert. — Oberhalb des Beckens beruht die Stützkraft einzig auf der Wirbelsäule, an welcher das Gebäude des Brustkastens mit den angefügten Schultern und Armen sozusagen frei aufgehängt ist. Die durchzufühlende Biegung der Wirbelsäule sammt Kopf-Aufsatz und mit ihr die Lage der Schulter-Horizontalen wird den Ausdruck dieser Verhältnisse bestimmen. — Am Rumpfe werden bei starker Becken-Verschiebung die Weichtheile zwischen diesem und dem Rippenkasten auf der einen Seite zusammengedrängt, gepresst, auf der anderen gestreckt, gespannt erscheinen müssen. — An den oberen Körpertheilen endlich wird die Art ihrer Bewegung stark in's Gewicht fallen. Kopf und Hals ruhen wegen ihrer

Beziehung zur Wirbelsäule frei in sich auf. Kopfwendung mit den zugehörigen Veränderungen des Halses liefern uns das Mittel zu Bewegungs-Ausdrücken und auch das freie Spiel der Arme kann als Contrast zur stützenden Ruhe und Festigkeit der untern Extremitäten im Interesse der Lebendigkeit wirksam verwendet werden.

Unter solchen Erläuterungen stellte Marées die Figur auf dem Zeichnungsblatte fest und unterzog sie gleichzeitig der Massen-Modellierung unter beinahe consequenter Annahme des vom freien Himmel einfallenden Lichtes. Auch was er an Formen-Einzelheiten bildete, stand immer in Beziehung zu jenen Haupt-Verhältnissen und wurde in dieser Hinsicht besprochen. Allmälig steigerte sich dann sein Interesse an den Details und indem er sie bearbeitete, wurde er nicht müde zu erinnern, dass in der Darstellung Alles auf oft geringfügige Modificationen ankomme, auf Kenntniss und Beherrschung der Formen beruhe, welche nur durch grosse Erfahrung, durch Beobachtung und Studium zu gewinnen seien.

Die Variationen desselben Thema's suchte er beinahe in jedem einzelnen Falle vermittels zahlreicher Zeichnungen, welche er so lange wiederholte, bis er sich der sprechendsten Bewegung, des natürlichsten und klarsten Ausdruckes der betreffenden Figur versichert zu haben glaubte. Auf solchen Zeichnungen fanden sich ausser der Figur meist nur wenig bestimmte Angaben für den später zu entwickelnden Hintergrund; Abtönungen der Fläche, welche dem Bedürfnisse der deutlicheren Massen-Modellirung entsprungenwar en, — hie und da einzelne führende Linien, — am häufigsten Strichlagen, welche in verschiedenen Richtungen gegen die Figur hin geführt worden, wo und wie sie das Gefühl des Contrastes eben erheischte. Was aber niemals fehlte, war die

bestimmte Angabe der Beziehungen der Figur zum natürlichen Boden, von welchem alsbald die Rede sein wird.

Wenn der Entwurf nur eine einzelne Figur zum Gegenstande hatte, folgten diesen Blättern die Studien zur Anordnung des Bildes. Führte die Vorstellung entweder von vorne herein oder im Verlaufe der ersten Skizzen auf mehrere Figuren, so war es zunächst die Anordnung dieser letzteren, welcher Marées sich zuwandte.

Und abermals war es das plastisch-malerische Bildungs-Prinzip, das ihn leitete. Wenn er, wie es namentlich bei einigen Bilder-Reihen vorgekommen ist, Situationen entwarf, denen ein Beziehungs-Interesse innewohnte, so geschah es wohl, um durch dieses anzuregen und den Beschauer in die Theilnahme an dem bildnerisch gebotenen Stoff einzuleiten. *Ausgegangen* aber ist Marées allemal, auch was die Figuren-Gruppirung anbelangt, einzig von bildnerischen Vorstellungen und in vielen seiner Skizzen und Bilder muss der lose Zusammenhang auffallen, in dem die Figuren zu einander stehen. Die Prinzipien der Zusammenordnung betreffen allemal *Formen*-Verhältnisse von Massen und Volumen, von Gliederungen und Plänen, von Richtungen und Linien, welche in ihrem letzten Zusammenklange die Illusion des beleuchteten und von Figur harmonisch erfüllten Raumes ergeben sollten. Die Anordnung erfolgte also hauptsächlich in Hinsicht der plastischen Gruppirung und die Figuren selbst gaben, in weit reicherem Masse als dies bei der malerischen Darstellung einer einzelnen Figur möglich ist, selbst das erste und vorzüglichste Mittel zur Raumbildung. Ein zweiter Gesichtspunkt der Anordnung entsprang aus der Form der gegebenen oder festzustellenden Bildfläche und aus der Vertheilung der Licht-Massen auf derselben.

Dieser Gesichtspunkt war indess untergeordnet und ergab sich aus dem erstangeführten. Der innere Reichthum der plastisch gedachten Gruppe beruhte auf der Verschiedenheit von Lage und Bewegung, die den Figuren und ihren Theilen gegeben wurden; *diese* Anordnung war die massgebende. Allerdings konnte es nicht gleichgültig sein, an welchen Tafel- oder Flächen-Oertern sich die Köpfe, die Hände und Füsse befanden; aber diese Oerter ergaben sich aus der Lage des Rumpfes und der Glieder von Gelenk zu Gelenk, und diese Lage wurde nicht linear, sondern plastisch, das ist mit genauer Bestimmung des Masses und der Richtung nach der *Tiefe* entwickelt.

Um den Reichthum der Figuren-Gruppirung anzubahnen, pflegte Marées das Gesetz des Contrastes mannigfach in Anspruch zu nehmen. Derselbe äusserte sich, noch ohne die Formen-Unterschiede der Gestaltung zu berühren, in der Massen-Vertheilung, wie sie die Verlegung der Figuren in mehrere Pläne ergibt; — in der Wahl der Stellung und Bewegungen: Stehen und Schreiten, Heben und Bücken, Sitzen, Lehnen, Liegen und Stützen, und, wenn eine dieser Bewegungen in paralellen Erscheinungen zum Ausdruck kam, in den feineren Variationen derselben; — ferner in der Verschiedenheit der Körper-Ansichten und Wendungen gegen das Licht; — endlich in der Verschiedenheit der Einzel-Gestaltung selbst mit ihren unendlich feinen Abstufungen nach Alter, Entwicklung und Geschlecht.

In der Lehre hob Marées, was die Figuren-Anordnung betrifft, hervor, dass sich feste Regeln dafür nicht aufstellen lassen und dass auch hier nur emsige Beobachtung und Uebung die nöthige Erfahrung liefern könne. Indess lassen sich aus seinem Verfahren doch folgende Bemerkungen abnehmen.

Keines seiner Blätter ist mit Figuren überfüllt, was immer nur auf Kosten der Deutlichkeit geschehen kann. Eine Gruppe oder mehrere Figuren des ersten Planes — in freiem Nebeneinander ohne plastische Berührungspunkte oder accentuirte Beziehungen — füllen den grösseren Theil der Bildfläche. Der Rest an Figuren ist im zweiten und dritten Plane klar auseinandergehalten. Bei figurenreichen Conceptionen fällt dem zweiten Plane oft noch ein ziemlich grosser Antheil an der Bildfläche zu; der dritte Plan fehlt niemals und ist, wenn nicht wieder durch menschliche, so durch Thiergestalten bezeichnet. Marées bezog sich hinsichtlich der Pläne oft auf die friesartigen Reliefs der Bildhauerei, welche auch dem Maler zum Studium empfohlen wurden.

An Ansichten der Figur wählte Marées mit Vorliebe diejenigen, in welchen sich der Organismus oder die eigenthümliche Bildung am vollständigsten, deutlichsten und einfachsten ausdrückt, die vordere Ansicht mit geringer Wendung nach der Seite, oder die Seiten-Ansicht mit geringer Wendung nach vorne oder hinten. Rückenfiguren hat er auch bei figurenreichen Entwürfen selten zugelassen und oft davor gewarnt, solche im ersten Plane anzubringen, weil sie ihm das Bild zu sehr nach vorne ab- und den Beschauer auszuschliessen schienen.

Starke Verkürzungen, namentlich solche, in welchen sich die Ansichten zweier Gelenke übereinanderschieben, hat er immer vermieden. Er machte darauf aufmerksam, dass Kinder in ihren ersten naiven Versuchen beispielsweise das Pferd von der Seite nehmen, weil sich in dieser Ansicht der eigenthümliche Bau dieses Thieres am deutlichsten zeigt, während die vordere oder hintere, also verkürzte Ansicht auch dem verständigen Beobachter und Kenner oft verworren

erscheinen muss. « Und Kinder », setzte er dazu, « sollten wir in unserer Anschauung alle wieder werden ».

Mit Ueberschneidungen hat Marées sehr frei verfahren und war beim ersten Entwurf um das Voneinander-Losgehen der überschneidenden und der überschnittenen Form wenig bekümmert. Bei plastischer und räumlich klarer Durchbildung ergebe sich das ganz von selbst. Nur Gelenke finden sich bei ihm fast niemals überschnitten.

Die Natürlichkeit der Figuren-Anordnung suchte Marées hauptsächlich in der Wahl solcher Stellungen, die dem Menschen nach Alter, Entwicklung und Geschlecht eigenthümlich sind, die also im Leben oft, fast regelmässig angetroffen werden. Als unnatürlich verwarf er den seltenen, den Ausnahmsfall, dessen Darstellung auch in der Ausführung zu allerlei Zwang führe und vom Einfachen und Normalen ableite. Entschieden bevorzugt hat er die aufrechte Stellung, welche den Menschen vor dem Thiere auszeichnet und namentlich dem Ausdrucke kraftvoller Männlichkeit günstig ist; dann alle Arten des behaglichen Ruhens.

Erst wenn Marées vermittelst der vorstehend charakterisirten Skizzen den Hauptgegenstand des Entwurfes, die Figuren, angeordnet und festgestellt hatte, befasste er sich mit eingehender Entwicklung des dieselben umgebenden Raumes und gelangte so schliesslich zur Anordnung des Bildes im Ganzen.

Dies geschah wieder durch Zeichnungen, entweder auf denselben Blättern, welche dem Entwurfe der Figuren gedient hatten, oder, was meistens der Fall war, durch oftmalige Wiederholung des Figuren-Entwurfes sammt seiner Begleitung auf neuen Blättern.

Zu diesen Zeichnungen, welche in ihrem letzten Resultate die Hauptgrundlage der Arbeit an der Bildtafel ausmachten, gehören auch diejenigen, welche er für die Anordnung der Portraits anfertigte, wenn solche nicht ohnedies als vollständige Bilder geplant waren (Gruppen-Portraits).

Der Raum, welcher die Figuren in der Darstellung umgibt, heisst in Beziehung zu diesen bei Marées schlechtweg *Hintergrund*. «Nichts erfordert mehr Kunst als ein guter Hintergrund».

In den Darstellungen Marées' besteht der Hintergrund fast ausschliesslich aus freier Landschaft und nur selten spielen Werke von Menschenhand, wie Architektur, eine Rolle darin. Er beschränkte sich auch in der Landschaft auf ihre einfachsten, immer wiederkehrenden Elemente: Natürlicher Erd- und Wiesenboden, — Wasserläufe und Wasserflächen, — Anhöhen, ferne Berge und Bergzüge, — Bäume, Büsche und Waldungen, — und die Atmosphäre. Das überaus mannigfache und reizvolle Formenspiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, dass in jedem Bilde ein Gesammt-Eindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der *ganzen Welt* zu thun hätte.

Marées hatte sich, was die freie Landschaft betrifft, aus der Beobachtung ein eigenthümliches System entwickelt, das er durch die Verwendung bei seinen eigenen Arbeiten und durch die Lehre zu einem Kunst-Prinzip erhoben hat. Es drückt sich etwa in folgenden stereotypen Worten aus:

«Soviel wir von der sichtbaren Welt mit Einem Blicke »umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine »horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände verti»kal in das Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der »Betrachtung ergibt sich für jede natürliche Gesammt-Er-

»scheinung ein Netz von führenden und begleitenden hori-
»zontalen und vertikalen Linien, in welchem die einzelne
»Erscheinung hauptsächlich durch die Modification ihrer
»Lage auf den Gesichtssinn wirkt.»

Sehen wir zu, wie er dieses System bei der Figuren-Darstellung verwendete.

Die Aufgabe um eine Figur herum Raum zu schaffen, hatte für ihn ihren natürlichen Ausgangspunkt dort, wo die Figur mit dem festen Boden in unmittelbarer Berührung stehen sollte. Nur durch die klare Festlegung dieses Ortes oder dieser Orte schien ihm Nähe und Ferne, Pläne und Richtungen benachbarter Gegenstände, das Fliehen und Aufragen der Dinge, mit einem Worte, der ganze Raum bestimmbar. Von diesem Orte aus habe der natürliche Boden gegen den Beschauer vorzukommen, und zu bewirken, dass der Luftraum zwischen der Figur und der Einrahmungs-Ebene fühlbar werde. Von diesem Orte aus sollen die Linien der Bodengestaltung seitlich zum Bilde hinausführen und so die Illusion erzeugen, als ob sich der dargestellte Raum über den Rahmen hinaus fortsetzte. Von diesem Orte aus weiche endlich der natürliche Boden zurück bis zu jener Begrenzungslinie, an welcher er sich mit der über unseren Häuptern aufsteigenden Kuppel des Luftraumes zu vereinigen scheinen soll.

Das natürliche Mittel zur Bestimmung dieser Orte — Fuss und Aufruhepunkte — in Zeichnung und Malerei seien jene sehr modifizirbaren Dunkelheiten, welche bei jeder Beleuchtung sicherlich am Orte des Contactes anzutreffen sind, ob sie sich nun nahezu auf Umrisslinien beschränken, oder in grösserer oder geringerer Ausdehnung als Schatten über den Boden und die benachbarten Gegenstände legen.

Diese Schatten waren Marées in der Beobachtung und im Studium von hervorragender Wichtigkeit, weil er in ihnen den schlagendsten Ausdruck der angeführten Verhältnisse erkannte. Sie fehlen auf keiner seiner Zeichnungen und oft ist ihnen abzusehen, wie eingehend er sie studirte, wie emsig er sie modifizirte und bearbeitete.

Von hier aus ging er in der Entwicklung des Hintergrundes nach allen Seiten weiter. Die aufrechte Figur als einfachstes Beispiel beibehalten, führten ihn die natürlichen Berührungspunkte auf die horizontale, nach hinten verjüngte Grundfläche. Sie ist allemal ein von oben offen Beleuchtetes; sie ist dort, wo die Figur steht ein enger, beschränkter Ort, am Horizonte ein vergleichsweise Unendliches: das waren die beiden Haupt-Gesichtspunkte für Anordnung und Bearbeitung alles dessen, was sich auf dieser Fläche in horizontalem Sinne lagert und gliedert oder was dieselbe in schrägem Sinne modifizirt, also für Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen und Bergzüge.

Aehnliches wie für den Boden ergab sich dann in umgekehrter Folge für den Luftraum. Wie sich bei jenem die führenden Linien aus den stärker accentuirten schrägen Richtungen des Vordergrundes allmälig zur wagrechten Flächenrichtung des Horizontes ausgleichen, so steigen die führenden Linien der Wolkenbildungen und Beleuchtungs-Abschnitte der Luft von den horizontalen Gebilden der an den festen Boden grenzenden Sphäre allmälig in die schrägen Linien der näher gegen den Zenith liegenden Gestaltungen auf.

Die Angaben dieser Verhältnisse zeigten sich in der Zeichnung zunächst als horizontale und schräge Führungslinien und ebensolche Strichlagen zur Anbahnung der Massen-

Modellierung, und indem diese horizontalen oder schrägen Linien gegen die Umrisse und Formen der Figur stiessen, erzeugten sie alsbald durch Contrast die Illusion des Fliehens der Fläche, des freien Aufragens der Figur, liessen das Mass des Raumes nach der Tiefe deutlich empfinden, und ergaben somit aus den natürlichen Elementen der Gestaltung die frei und reich entwickelte Perspektive.

Von der Perspektive im Allgemeinen dachte Marées — ebenso wie von Anatomie und Statik — nicht dass die wissenschaftliche Bearbeitung derselben Daten zum Gebrauche des Malers liefern solle, sondern dass Perspektive, wie organische Formen und Gleichgewichtsverhältnisse von dem Maler bildnerisch zu entwickeln, künstlerisch zum Ausdrucke zu bringen seien.

Soweit stand nun die Figur auf dem festen bis zum Horizonte gegliederten Boden und in ihrem kuppelförmigen Luftraume, zeichnerisch gesehen in einem Systeme modifizirter *Horizontal*-Linien.

Die natürliche Gestaltung der Erdoberfläche mit ihrem reichen Schmucke zum Himmel aufragender Gegenstände, also die natürliche Vorstellung sowohl wie das künstlerische Prinzip, erheischten jetzt die Ausstattung der Fläche mit einem Linien-Systeme, das sich der *Vertikalen* nähert.

Dieses zweite Linien-System trug im Gegensatze zu dem ersten, welches, mit der Figur zusammengehalten, das eigentlich raumbildende war, den Charakter der Bereicherung. Es konnte unter Umständen ganz wegfallen. (Beispiel: Jünglingsfigur, auf einem Boote sitzend, in offener Seelandschaft.)

Die Elemente desselben hatten ihren Ausgangspunkt und ihren Massstab in der Figur selbst, da diese in die

Kategorie der aufragenden Erscheinungen gehört. (Höhen-Massstab.)

Nichts stellt so sehr die Illusion des Raumes her, als die Wiederholung desselben, dem Auge geläufigen Masses in verschiedenen Tiefen des Bildes. Das Mass spricht in der Erscheinung durch seine Abgrenzungen, also das Höhenmass durch Fuss- und Scheitelpunkte.

Hieraus ergab sich zunächst, im Falle der Anordnung mehrerer Figuren im Bilde, die Aufforderung, deren Fuss- oder Aufruhepunkte in demselben Zusammenhang mit dem natürlichen Boden zu bearbeiten, wie dies bezüglich der Haupt-Figur erwähnt worden ist; — ferner dass man wohl daran that, den männlichen Figuren der verschiedenen Pläne im Interesse der Deutlichkeit dieselbe natürliche Grösse zugrunde zu legen und nur dort von dieser Norm abzuweichen, wo nahe zusammengeordnete Figuren desselben Planes ihr Mass gegenseitig erläuterten und augenfällig machten.

Wo, wie in unserem Beispiele, nur eine einzelne Figur im Bilde war, fand der Höhenmassstab seinen Ausdruck lediglich in den Beziehungen zu dieser Figur.

Unter den frei aufragenden Gegenständen der natürlichen Erd-Oberfläche ist der *Baum* die bedeutenste Erscheinung und das blosse naive Gefühl heisst uns die darzustellenden Flächen und Anhöhen mit Bäumen mannigfaltiger Form ausschmücken. Die Verwendung des Baumes als raumbildendes und begleitendes Formen-Element pflegte Marées bei jedem Anlasse eingehend etwa in folgender Art zu besprechen:

Damit die Beziehung des Baumes zur Figur deutlich werde, stellt sich vorerst das Bedürfniss heraus ein solches Gebilde oder mehrere derselben in die unmittelbare oder

doch bestimmte Nähe der Figur zu bringen. Der Fusspunkt spricht hier wieder am deutlichsten Die Lage-Beziehung dieses Fusspunktes zum Fusspunkte der Figur ist der schlagendste Ausdruck des Raum-Verhältnisses der beiden vertikal gegliederten Erscheinungen und wo beide klar festgestellt sind, erfasst das Auge mit Leichtigkeit die sich wechselseitig bestimmenden Orte. — Die andere Abgrenzung eines der Figur nahe gebrachten Baumes entzieht sich gewöhnlich der Darstellung im ersten Plane, denn der Baum wird weit über den oberen Bilderrand aufzuragen scheinen müssen. Indessen empfiehlt sich im Interesse augenfälliger Deutlichkeit die Angabe und klare Aufzeigung jener Structur-Verhältnisse, die dem mittleren Theile des Baumes in Bezug zur menschlichen Scheitelhöhe natürlich sind: Theilungen des Stammes, beginnende Verästung und Kronenbildung, dann Blatt-, Blüthen- und Frucht- Grössen, wo diese sich anbringen lassen ohne der Natürlichkeit Zwang anzuthun. - Ist dem Auge in der Darstellung dieses der Figur nahe gebrachten Baumes durch die Hervorhebung und Betonung der characteristischen Massen- und Formen-Merkmale ein beruhigender Ausgangspunkt geboten worden, so erfahren diese Verhältnisse eine weitere Ergänzung durch die Wiederholung ähnlicher Erscheinungen in den tiefer liegenden Plänen des Bildes. Wieder sprechen die Fusspunkte mit den massigen Schatten auf ihrer nächsten Umgebung am deutlichsten. Gegen die Tiefe zu erscheinen bald grössere Theile der Bäume, endlich ganze Bäume und Baum-Gruppen, mit ihnen die Scheitelpunkte als obere Abgrenzungen des Masses.

Buschwerk, Gehölze und Wälder pflegte Marées in die tieferen Pläne zu verweisen; denn alles Laubwerk ist dunkel, verschlingt in den vorderen Plänen den ganzen Bilderraum.

und seine Verwendung empfiehlt sich also nur zur Anordnung eines vorwiegend geschlossenen, tieftonigen Hintergrundes.

Die dem Baume im Allgemeinen entnommenen Formen-Elemente des ersten Planes beschränkten sich in den meisten Entwürfen Marées' vorzüglich auf Stammbildungen mit den Anfängen der Laubkrone. Er benutzte das hieraus entspringende System führender vertikaler Linien mit Vorliebe zur nächsten Begleitung der Figuren-Umrisse, indem er die Modification der letzteren in vertikalem Sinne durch den Contrast von Linien belebte, welche der Vertikalen noch geschlossener und strenger folgen. Gegen den oberen Bilderrand standen dann immer starke vertikale Accente, welche die Illusion unterstützten, dass der Luftraum sich hinter dem Rahmen zum Zenith erhebe und welche durch diese Wirkung möglich machten, die Anordnung der Figuren-Abgrenzungen (Scheitel, erhobene Arme) nahe an den oberen Bilderrand zu führen.

Der Hauptwerth, welchen Marées den führenden, in irgend einer Richtung aus dem Bilde hinausschneidenden Linien beilegte, bestand in der dadurch ermöglichten Oekonomie der Raum-Vertheilung auf der Fläche. Er geizte sozusagen mit der Bildfläche. Die Figuren-Darstellung sollte sie in jedem Sinne beherrschen; den Figuren gehörte somit allemal die Mitte und Fülle des gegebenen oder zu bestimmenden Flächenraumes. Ueberraschende Wirkungen durch Excentricität der Anordnung hervorrufen zu wollen, war Marées ebenso fremd, als Beleuchtungs-Effekten eine Rolle in der Licht-Vertheilung beizumessen. Hatte er also seine Figuren-Vorstellung von dem mehrerwähnten plastischen Gesichtspunkte aus geordnet und zeichnerisch entwickelt, so

war er gleich darauf bedacht, die Bildfläche so eng als möglich zu umgrenzen. Oft genügte ihm bei fast lebensgrosser Figuren-Darstellung ein kaum fingerbreiter Platz über dem Scheitel und unter dem Fusspunkte der Figur zur Anordnung des umgebenden Raumes. Denn er wusste aus Erfahrung, dass sich unter der gestaltenden Hand die kleinste Fläche zu einer ganzen Welt von Erscheinung entwickeln kann und dass oft eine einzige, richtig angebrachte führende Linie die Einschränkung der Umrahmung wegzutäuschen vermag.

Es kam in seinen Entwürfen häufig vor, dass Theile einzelner Figuren seitlich oder nach der unteren Abgrenzung zum Bilde hinausschnitten, ohne weder der Deutlichkeit in der Gruppirung, noch der Gesammtwirkung des Bildes, noch dem Interesse an der Formen-Gestaltung Abbruch zu thun. Mitunter fehlten sogar einzelne secundäre Fusspunkte, niemals aber klare Anhaltspunkte dafür, wohin ein solcher Fusspunkt bei vorausgesetzter Fortsetzung der Bildfläche zu liegen käme. — Auch bei den Rahmen-Ueberschneidungen blieben die Gelenke stets verschont.

Was die in den Entwürfen meist schon bestimmt angegebenen Licht- und Massen-Werthe des Hintergrundes anbelangt, so ist hier noch besonders hervorzuheben, dass Marées im Interesse der Harmonie der Gesammt-Erscheinung, Gleichartiges mit Gleichartigem zu begleiten pflegte, also dunkel mit dunkel, hell mit hell, grosse mit grossen, kleine mit kleinen Flächen-Portionen, Massen mit Massen und differenzirte Theile der Figuren mit differenzirten landschaftlichen Erscheinungen. Es konnte bei solchem Vorgange nicht fehlen, dass zuweilen relativ grosse Theile der Bildfläche auf den Hintergrund entfielen. Solche Bildertheile setzte er dann beim Malen in Ton-Verhältnisse, welche ihre Ausbreitung neutralisirten.

Indem wir auf die concipirende Thätigkeit Marées', wie sie sich in der Anfertigung der Entwurfs-Zeichnungen darstellte, einen Blick zurückwerfen, scheint es uns geboten, den Unterschied besonders hervorzuheben, welcher nothwendig zwischen einer Darlegung des Lehr-Vorganges und der künstlerischen Thätigkeit selbst statt haben muss.

Wenn Marées für seine eigenen Zwecke arbeitete, traten alle leitenden Prinzipien, Systeme und was dieser Art noch angeführt worden ist, vollständig zurück gegen das reiche Vorstellungsleben, welches diesen Künstler erfüllte. Denn er war, mit Dürer zu reden, «innerlich durch und durch voller Figur». Geschah es, dass er sich in der Werkstatt, welche er hochsinnig mit seinen Schülern theilte, mitten unter anderen Arbeiten schweigend an's Entwerfen gab, so war es wohl eine Lust zu sehen, wie sein Geist den Stift regierte. Seine zu seltener Klarheit gesteigerte, umfassende Kenntniss der menschlichen Figur, dieser Krone der Schöpfung, gab ihm eine ausgebreitete Herrschaft im Reiche der Vorstellung und es war ihm ein Leichtes, Figuren aller Art in jeder denkbaren Bewegung oder Stellung auf dem Zeichnenblatte zu fixiren. Er warf in der kürzesten Frist Umrisse auf das Papier, in welchen von der ersten Entstehung an die sprechendsten und ausschlaggebenden Massen- und Volumen-Verhältnisse sichtbar wurden und welche die bildnerische Vorstellung spielend dem Ausbau der Gestaltung zuleiteten. Diese Blätter, welche füglich mit dem Besten, was man von der Hand der Meister besitzt, verglichen werden durften, ja in Ansehung der plastischen Momente einen grossen Theil der Handzeichnungen übertrafen, enthielten nichts was blosser manueller Geschicklichkeit seinen Ursprung zu danken gehabt hätte. Jeder Strich, den die Hand führte, entsprach

einem Vorgestellten, einer bewussten und empfundenen Form: er war entweder da um Massen einzugrenzen, Pläne zurückweichen zu machen oder dem feineren Spiel der plastischen Form, in welchem sich die Bewegung und das Leben zeichnet, Ausdruck zu geben. Mit wahrhaft überraschender Klarheit waren jene Theile der Zeichnung entwickelt, welche ihm als die Cardinal- und Angelpunkte des Zusammenhanges und der Gliederung erschienen: die aufruhenden Theile des Körpers und die Gelenke. Jede Figur schien mit dem Boden auf das Natürlichste zusammenzuhängen. Die ganze Erscheinung war statisch wohl geordnet, in sich harmonisch geschlossen, ohne auffällige Züge in den Einzelheiten, die Ruhe voller Bewegungs-Fähigkeit, voller Leben. Das so viel gemissbrauchte Spiel der Muskeln ordnete sich dem sicheren Gefühle plastischen Volumens, plastischer Rundung des Ganzen unter. Die Conception der Gruppen war mannigfaltig und reich an anziehender Abwechslung, die später zu entwickelnde Anmuth des landschaftlichen Hintergrundes in ihren Elementen vorempfunden.

So sind diese uns erhaltenen Zeichnungen Marées', welche dem Künstler nur als Studienblätter galten, zum Theile herrliche Entwürfe, das allgemeine und dabei so einfache, breite Naturleben des Menschen umfassend, und Denjenigen zu verweilender Betrachtung auffordernd, der sich die Mühe genommen hat, diese Formen-Sprache verstehen zu lernen. Ja weit mehr als das: es sind ebenso viele Aufforderungen, dieselben Wege zu betreten und ähnlichen Vorstellungs-Reihen mit der durchwärmenden Kraft der Farbe zu schönerem und dauerhaftem Leben zu verhelfen.

II. Arbeit an der Bildtafel.

....das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Goethe.

Marées betrachtete die Arbeit an der Bildtafel als Surrogat für die *Wand-Malerei*. Die Wand-Malerei sei die eigentliche Arbeit des Meisters. Wenn die Gelegenheit dazu eintritt, solle sie den Künstler gerüstet finden.

Es liegt nicht in der Aufgabe dieser Blätter zu schildern, wie ihn das Leben in südlichen Ländern, die er als die Wiege aller bildenden Kunst hinstellte, wie ihn das Studium der alten italienischen und spanischen Meister und der innige Zusammenhang seines Naturells mit griechischer Bildnerei und griechischem Geiste zu dieser Ansicht hingeleitet hat. Genug an dem, dass er sich etwa im letzten Decennium seines Lebens zur Lösung grösserer Aufgaben dieses Styles reif hielt, und den Tag sehnlich herbeiwünschte, der ihn wieder vor solche stellen würde.

Einmal nämlich war dies schon geschehen, als er im Jahre 1873 veranlasst wurde, die Bibliothek des Aquariums zu Neapel mit Fresken zu zieren.

Dieses Werk bezeichnete er selbst als einen ersten Versuch, der mit Hinsicht auf seine künstlerische Entwicklung in etwas zu frühe Jahre gefallen sei. Auch wäre die Sache zu eilig unternommen und ausgeführt worden und die Arbeitszeit zu kurz gewesen. Er gestand zwar zu, dass sich in seinen allgemeinen Anschauungen seither wenig mehr verändert habe; doch wäre er nun um Vieles besser zu ähnlichen Leistungen ausgerüstet und würde sie gegebenen Falles in weit umfassenderer Weise, namentlich mit Einbeziehung architektonischer Anordnungen und bildhauerischer Arbeiten ausführen wollen.

Leider haben sich solche Gelegenheiten während seiner letzten Lebens-Periode nicht ergeben und es kann desshalb auch an diesem Orte nichts über Marées Gebahren in der Fresko-Malerei beigebracht werden.

Nur das eine sei erwähnt, dass er diese Art der Malerei über alle anderen stellte. In ihrer Ausübung sei der Künstler durch die unerbittlichen Gebote der Technik gezwungen, sich in Allem und Jedem zusammenzufassen. Fresken seien desshalb einfach gut oder schlecht, und kein Platz darin für die goldene Mittelmässigkeit. Fresken wären demnach auch erst nach erlangter Meisterschaft, und nicht, wie Viele wollen, in den ersten Jahren künstlerischer Thätigkeit vorzunehmen.

In Ermanglung solcher Gelegenheit hat Marées wiederholt unternommen, Bilder-Reihen in der Form der Wand-Malerei zu entwerfen, und an Tafeln mit decorativer Umgebung zu bearbeiten.

Das Haupt-Gebrechen der Tafel-Malerei sah er in dem Umstande, dass man die transportablen Bilder in Umgebungen versetzen könne, in denen sie sich möglichst schlecht befinden.

Die Umgebung des Bildes gehöre mit unter den bestimmenden Einfluss des Künstlers oder vielmehr der gegebene Raum bestimme den Künstler erst zur Wahl und Anordnung seiner Darstellungen.

Man ist versucht anzunehmen, dass er das Tafelbild überhaupt, mit Ausnahme der Portraits, als Vorstufe und Vorbereitung für die Wand-Malerei aufgefasst und bearbeitet habe. Ja man könnte behaupten, dass die völlige Ausführung der erwähnten Bilder-Reihen nur an dem Umstande gescheitert ist, dass es keine wirklichen Wand-Malereien waren. Hätten sie sich in gewissen Stadien ihrer Durchführung an der Wand befunden, — und das konnten sie auch in Ansehung des Materiales, — so wäre ihr völliger Abschluss die Sache von wenigen Tagen gewesen und Marées hätte sich wahrscheinlich gehütet, diese Darstellungen mit Mitteln weiter treiben zu wollen, welche seiner künstlerischen Natur ebensowohl wie dem Wesen der Wand-Malerei widerstrebten.

Marées führte also seine Malereien auf entsprechend vorbereiteten Holz-Tafeln aus. Leinwand hat er nur aushilfsweise verwendet. Der Grund davon ist zum Theile der Erwägung zuzuschreiben, dass bei dem Aufwand von Zeit und Mühe, die man an die künstlerische Arbeit wendet, das Ergebniss derselben von vorne herein so gut als möglich gegen zerstörende Einflüsse sicher zu stellen, also der Bildfläche die nöthige Festigkeit zu geben sei. Wenn irgend, ist es wohl hier erlaubt den Werth der Unternehmung zu anticipiren. « Die grundfeste Mauer ist eigentlich die einzige der Würde des Gegenstandes angemessene Maler-Tafel. » — Bestimmend für die Wahl der Tafel waren indessen die

Anforderungen, die Marées an die eigentliche Mal-Fläche stellte und die hieraus folgende Präparation derselben, welche sich am leichtesten und sichersten auf Holz herstellen lässt.

Marées forderte von der Mal-Fläche nebst ihrer Festigkeit, dass sie möglichst glatt und hell sei und das Bindemittel aufsauge.

Er wollte sie glatt und hell, weil er die ganze zeichnende und malende Thätigkeit als eine Reihe von Modificationen ansah, bei welchen die geringste Spur der Hand etwas zu bedeuten habe. Die Kunst des Malers solle ein gegebenes, gleichförmig Helles allmälig so verändern, dass daraus die täuschende Illusion des Lebens entstehe. Der Künstler solle die Fläche zum Raume umschaffen, also sei auch, sagte er, die dazu gewählte Fläche eine möglichst vollkommene Ebene, und man rechene nicht, wie geschickte Maler alter und neuer Zeiten thaten und thun, auf Wirkungen, welche das Korn und der Faden der Leinwand hervorzubringen mithelfen und wobei oft mehr Zufall als Intelligenz im Spiele ist. — Marées bevorzugte ganz weissen Malgrund, weil dieser von Anfang an für die geringsten, auf die Illusion des Malers wirkenden Aufzeichnungen und Farben-Applicationen empfindlich ist, und bei Anwendung transparenter Farben auch während der Fortschritte der Arbeit lange Zeit, ja bis zum Ende empfindlich bleiben kann.

Die verlangte Aufsauge-Fähigkeit steht in Zusammenhang mit den Ei- und Firniss-Farben, welche Marées verwendete. Sie trägt zum festeren Anhaften der Farbe an den Malgrund bei und erleichtert das rasche und solide Auftrocknen.

Es liessen sich an dieser Stelle gute Gründe anführen,

wesshalb der von ihm verwendete Malgrund auch in der Oel-Malerei dem merkwürdigerweise noch immer allgemein verwendeten Oel-Grunde vorzuziehen ist. Doch diese Erwägungen gehören nicht hierher und wir verweisen in dieser und mancher anderen Hinsicht auf die vortrefflichen Abhandlungen von Heinrich Ludwig.

Man nahm zu den Tafeln gejährtes, nicht im Saft, also in der Zeit zwischen-November und Februar geschlagenes, nach dem Radius des Stammes geschnittenes Pappelholz. Die 1—2,5 Centimeter starken, gehobelten Bretter wurden der Länge nach zusammengeleimt und an den Fugen der rückwärtigen Seite mit gleichartigen, 3—5 Centimeter breiten Leisten verstärkt. Zur Hälfte in die Tafel, zur Hälfte in die Längsleisten wurde eine grosse Zahl von Querleisten eingelassen und beweglich erhalten, einerseits um die einzelnen Bretter genau in der Ebene zu fixiren und um ihnen andererseits das Spiel der Ausdehnung nach der Breiten-Richtung zu gestatten.

Der Malgrund bestand aus Fischleim und Gyps. Die Tafel erhielt zuerst einen Anstrich von heissem Leim, dann, nach jedesmaligem gründlichen Trocknen, mehrere Gyps-Anstriche, in denen der Leim-Gehalt allmälig verringert wurde, so dass die letzte Lage ganz aufsaugend ausfiel. Schliesslich schliff man die Oberfläche vollständig glatt.

Das Eintreffen der Tafeln in der Werkstatt war ein freudiges Ereigniss. Der Beginn der wohl vorbereiteten Arbeit auf diesen schönen, einladenden Flächen versetzte Marées immer in festtägliche Stimmung.

Eine Malerei ohne vorhergegangene Vorbereitung derselben zu beginnen, galt ihm als Urgrund der Pfuscherei. Wie er diese Vorbereitung verstand und betrieb, ist im vorigen Kapitel zu schildern versucht worden. « Der Anfang ist das Schwerste », pflegte er zu sagen; aber wenn er an das Bild ging, hatte er den Anfang längst hinter sich. Es lagen dann für die Arbeit an der Tafel eine grosse Menge von Zeich-

nungen vor: die erwähnten, meist zahlreichen Entwürfe desselben Gegenstandes, von denen einer der Malerei zur Grundlage diente, ohne dass man desswegen die anderen, welche viel brauchbares enthielten, ganz zurückgelegt hätte; dann Studienblätter für die Figuren, d. i. Zeichnungen, die theils vorher, theils nachher entstanden waren. Während der Arbeit am Bilde wurden grundsätzlich keine ergänzenden Studien mehr vorgenommen. Auch von Denjenigen, deren Arbeit er beeinflusste, setzte er voraus, dass sie mit ihrer Vorstellung zurecht gekommen seien, sobald sie sich zur Malerei anschickten.

Die Arbeit an der Tafel begann damit, dass man die Aufzeichnung von dem Blatte, welches als Grundlage diente, mittelst proportionirter Netze von Quadraten oder Rechtecken auf die Tafel übertrug. Die Aufzeichnung auf dem Blatte (Entwurfe) war eine durchaus freie. Figuren-Studien nach der Natur waren entweder schon dazu benutzt worden, oder man behielt die frei entworfene Bewegung der Figuren in der Uebertragung bei und reservirte die Benutzung der Studien-Blätter nach der Natur für die Bearbeitung des Bildes.

Die Uebertragung, eine anscheinend sehr untergeordnete Arbeit, war Marées nicht leicht recht zu machen. Sie sollte nichts Anderes sein als eine genaue Vergrösserung der Flächen-Disposition, aber sorgsam und mit Verständniss ausgeführt werden. Er lehrte bei solchen Gelegenheiten seine Umgebung, auch geringfügige künstlerische Verrichtungen mit möglichster Concentration und Ueberlegung zu betreiben.

Die Uebertragung in leichten Umrisslinien mit weicher Kohle. Innere Formen wurden nur soweit angegeben, dass

man beim Auftuschen sichere Anhaltspunkte vorfand. Die Quadrat-Netze waren mit weichem Blei gezogen worden und widerstanden so den Correcturen der in Kohle gezogenen Umrisslinien. Nach der Uebertragung war die helle Fläche der Tafel kaum alterirt und Alles was darauf angegeben war, konnte mühelos wieder entfernt werden.

Nun erfolgte das Auftuschen, eine Arbeit, die Marées an jedem seiner Bilder selbst vornahm und wobei er mit der grössten Freiheit verfuhr.

Die (chinesische) Tusche wurde reichlich aber nicht zu dunkel angerieben und mit spitzem, weichem Pinsel aufgetragen. Das Verfahren war durchaus zeichnerisch, d. h. es wurde mit der Tusche nicht gemalt oder lavirt. Die Arbeit musste mit grosser Geistesgegenwart geschehen; denn der Gyps-Grund saugt die Tusche sofort auf und fixirt die Linie. Verfehlte Angaben mussten vermieden werden, denn sie lassen sich schwer entfernen und geben auch dann der Tafel ein unreines, störendes Aussehen.

Zum Auftuschen wählte Marées seinen Tag; er bedurfte dazu, wie er sagte « der grössten Sicherheit, Ruhe und Heiterkeit „. Er hatte dabei die Entwürfe und alle nach der Natur gezeichneten Studien-Blätter vor sich, welch' letztere ihn wie die Natur selbst anmutheten.

Er begann in grossen freien Zügen, indem er, wie beim Zeichnen mit dem Stifte, vor Allem die grossen Verhältnisse von Gelenk zu Gelenk umriss und zunächst nur bei diesen, den Fuss- und Aufruhe-Punkten verweilte. Sodann wurden die Formen in den Schattenmassen skizzirt, ohne dass er indess irgendwie in die Feststellung von Ton-Verhältnissen eingegangen wäre. Immer nur die lebendige Form im Auge und im Gefühl, suchte er schon bei der Aufzeich-

nung nur das Sprechende und Bestimmende,—Anschlusspunkte Ueberschneidungen, Verkürzungen, — festzulegen. In den hellen Plänen der Figuren wurde kaum mehr als der Umriss fixirt; im Hintergrunde gab er, wie bei der Zeichnung, die Maass-Verhältnisse, die Stämme und Verästungen der Bäume, die führenden Linien des Terrains an. Die Luft sowie die ebenen Pläne des Bodens und die Wasserflächen wurden mit wenigen horizontalen Linien, Terrainformen der vorderen Pläne und ferne Bergzüge mit schrägen Linien skizzirt. Wolkenzüge und Luft-Schattierungen, welche er späterhin mannigfach modifizirte, pflegte er beim Auftuschen höchstens anzudeuten. Geschlossene Laubpartien legte er ohne auffällige Nuancen gleich entschieden dunkel an.

Schliesslich wurden die Figuren nochmals mit sattem Pinsel übergangen und in den Hauptformen energisch umrissen. Zuletzt zog er an dem Umfange der Tafel einen etwa centimeter breiten, dunklen Randstrich, der später hinter der Einrahmung verschwand, und diese in den Anfangs-Stadien der Arbeit ersetzte.

Marées hielt den Pinsel beim Aufzeichnen mit der Tusche, sowie auch beim Malen, mit den Fingerspitzen an seinem äussersten Ende und zeichnete oder malte frei aus der Schulter und dem Handgelenke heraus. Er empfahl diese Weise dringend wegen der Entfernung des Auges von der Malfläche und der daraus hervorgehenden Uebersicht, dann wegen der, nach einiger Uebung eintretenden Leichtigkeit und Freiheit der Bewegungen.

Wenn nach dem Auftuschen der Bilder die Tafeln abgeklopft unb von den Spuren der Uebertragung gereinigt waren, traten sie dem Beschauer in zeichnerisch vollendeter Weise entgegen. Es war eine Art durchaus geordneten und

harmonischen Abschlusses, der dem Verständigen, in der richtigen Entfernung gesehen, eine hohe, an die Illusion streifende Befriedigung gewährte.

In diesem fixirenden Aufzeichnen hatte Marées eine ganz seltene Meisterschaft erreicht. Seine umfassende Kenntniss und Beherrschung der Figur und des natürlichen malerischen Hintergrundes, die Sicherheit und Ueberlegtheit der Anordnung, sein bestimmter ruhiger und heiterer Willen, mit einem Worte alle Züge seiner bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit traten klar daraus hervor. Hier war schon ein Positives geboten. Dasselbe befriedigende Resultat kam nur erst wieder, durch die Malerei erhöht und gesteigert, in späteren Abschluss-Stadien zu Tage. Denn zur vollen Entwicklung führt in der Kunst des Malers nur die Vernichtung des unvollkommenen Scheines, zum vollendeten Kunstwerke nur die Zerstörung der Skizze.

Für Marées bestand die Kunst des Malers in ihrem Wesen darin, eine Fläche durch die an ihr vorzunehmenden Operationen so umzugestalten, dass auf derselben eine anschauliche *Vorstellung* zu möglichst klarer und vollständiger bildnerischer Entwicklung gelange.

Alle Kunst beruhte für ihn auf *Illusion*. Als *Maass* dieser Illusion pflegte er zu bezeichnen, dass die Darstellung auf jeden Menschen von normalem Seh-Vermögen den Eindruck der *Wahrscheinlichkeit* machen und bei andauernder Betrachtung die Illusion bis zur Concurrenz mit den Eindrücken der lebendigen Welt steigern solle.

Die Kunst des Malers lag also für ihn gleich weit von jenen bildlichen Nachtäuschungen der Natur, welche in

realistischem Wetteifer mit dieser zu treten beabsichtigen, als von solchen freien Bildnereien, welche des erforderlichen Maasses von Ueberzeugungskraft entbehren. Er bestand auf *Realismus*, auf einem Realismus indess, welcher nicht der blossen Natur-Nachahmung entspringt, sondern frei aus einem hochentwickelten Seh- und Vorstellungs-Vermögen hervorgeht.

Auf der einen Seite war ihm das weite Reich der sich den Augen darbietenden Aussenwelt die einzige und ausschliessliche Grundlage, auf welcher sich das künstlerische Seh- und Darstellungs-Vermögen zu entwickeln hat; auf der anderen Seite lagen für ihn in den Mitteln der Kunst im Allgemeinen gewisse Einschränkungen, welche in der Praxis zu Modificationen der Vorstellung sowohl als der Darstellung führen, und in der Form von *Kunst-Gesetzen* den übertriebenen Anforderungen des Naturalismus gegenüberstehen.

Wenn er in Ansehung der Kunst von *Natürlichkeit* sprach, so bezog er dies ebensowohl auf den Parallelismus der Darstellung mit den Gesichtseindrücken der lebendigen Welt, als auf jene inneren und äusseren Vorgänge, in welchen sich die künstlerische Entwicklung des Anschauungs-Vermögens abspielt, d. h. *Natur* war ihm nicht nur die Summe der den Menschen umgebenden Erscheinungen, sondern auch, und zwar in erster Linie *dieser Mensch selbst* mit der ihm eingeborenen Kraft und Gesetzmässigkeit des Anschauungs- und Gestaltungs-Triebes.

Seine Ansichten von Natürlichkeit zielten überall auf das *Normale*, und indem er das Normale der künstlerischen Thätigkeit in dem Umsetzungs-Prozesse erkannte, der die Vorstellung in wirkliche Gestalt verwandelt, leitete er daraus auch die Grund-Prinzipien für den Gebrauch und die

Anwendung der Kunst-Mittel des *Materiales* her. Er ordnete sich demselben insoferne unter, als er die Einschränkungen anerkannte, welche in der Natur des Maler-Materials im Allgemeinen liegen, und als er sich demnach hütete, Aufgaben lösen zu wollen, zu welchen diese Mittel nicht reichen. Er *forderte* aber andererseits auf das Bestimmteste, dass das Material dem künstlerischen Gestaltungs-Prozesse *diene*. Desshalb lehrte er zwar, dass nichts den Takt des Künstlers so sehr herausfordere, als die Art und Weise wie er seine Mittel verwende. Die *Bescheidenheit* sei hier allemal die grösste Tugend des Malers. Dagegen war es aber seinem künstlerischen Naturell durchaus zuwider, den Widerstand, welchen das Material der gestaltenden Hand entgegensetzt, durch handwerksmässige Uebungen und Geschicklichkeiten überwinden zu wollen. Daraus entstehe, sagte er, die Mache um der Mache willen. «Die Mache soll im Kunstwerke verschwinden und in der Vorstellung untergehen». Die Geschicklichkeit der Alten unterscheide sich von der der Neuen dadurch, dass sie auch für den Sachverständigen ein ewiges Geheimniss bleibe, während die andere sich dem Auge aufdränge. Das Copieren von Meisterwerken sei ohne Nutzen für die künstlerische Entwicklung des Copirenden, wenn es auf Herstellung von Facsimile, auf Auffindung von Mal-Rezepten ausgehe; der einzig mögliche Nutzen liege in der künstlerisch freien Wiedergabe des Originales. Und dergleichen mehr.

Die Verwendung des Materiales sollte also mit der künstlerischen Entwicklung der Vorstellung durchaus Hand in Hand gehen, ihrer Ausgestaltung nach Massgabe der Entwicklung dienen. Aus diesem Grunde gab Marées unter den mannigfach zu bereitenden Maler-Farben denjenigen

den Vorzug, deren Bindemittel sie besonders geeignet macht, ebensowohl zeichnender als malender Weise verwendet zu werden, welche ferner am meisten entwicklungs- und umbildungsfähig sind und sich dauernd und ohne störende Unterbrechungen bearbeiten lassen.

Dies sind die Ei-Tempera und Firniss-Oelfarben.

Der Haupt-Unterschied zwischen beiden liegt in ihrem verschiedenen Umfange. Gegen das Licht hin haben sie nahezu dieselben Grenzen; in den tiefen und satten Tönen aber reicht die Firniss-Oelfarbe unvergleichlich weiter.

Nun ist es eine bekannte Thatsache, dass der Umfang der Palette im Allgemeinen gegenüber den Licht- und Farben-Wirkungen in der Natur ein sehr geringer ist, und wer in diesem Umstande einen Fingerzeig sieht, bei jeder künstlerischen Darstellung im Interesse der Kraft und Lebendigkeit die Palette in ihrem ganzen Umfange auszunützen, der wird auch dem umfangreichsten Materiale, welches unzweifelhaft die Firniss-Oelfarben sind, den Vorzug geben.

Das scheint denn auch der Grund gewesen zu sein, der Marées, trotz seiner sonstigen Vorliebe für die Ei-Tempera, immer wieder zur Firnissfarbe zurückgeführt hat. Er hat sich oft dahin ausgesprochen, dass er den Hass Michel-Angelo's gegen die Oelfarbe begreife und theile; — dass mit dieser die Unklarheit und das ganze Unheil der Bilder-Malerei in die Welt gekommen sei. Trotzdem aber verleitete ihn der Umfang und die tiefe Transparenz der Firniss-Oelfarbe immer wieder von Neuem, die wahrhaft herrlichen Resultate, welche er in der Ei-Tempera erzielt hatte, durch Ueberarbeitungen mit dem anderen Materiale in Frage zu stellen, ja zum Theile für immer zu zerstören.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Behandlung der Ei-

Tempera wegen gewisser Missstände ein noch ungelöstes Problem darstellt. Nichts destoweniger hat dieses Material im Verlaufe der Bemühungen Marées' so kostbare Eigenschaften entwickelt, dass es wohl wie kein anderes dazu geschaffen erscheint, gerade denjenigen Bestrebungen zu dienen, welche Marées' künstlerische Richtung bezeichnen.

Marées hat in den letzten Jahren alle seine Bilder ohne Ausnahme, darunter besonders jene im Sinne der Wand-Malerei gehaltenen Bilderreihen, in Ei-Tempera begonnen und so weit ausgeführt, dass ein Theil davon in gewissen Stadien als ein Abgeschlossenes gelten konnte. Desshalb soll in Folgendem hauptsächlich von der Ei-Tempera-Malerei die Rede sein.

Es sei gestattet, hier eine persönliche Erinnerung vorzubringen, welche nur wenige Personen theilen.

Im Winter 1880—1881 hat Marées mehrere grössere Arbeiten in Ei-Tempera ausgeführt, worunter ein dreitheiliges Wandbild, welches die Helena-Legende zum Gegenstande hatte und folgendermassen angeordnet war. Das breite Mittelbild stellte die drei sich um den Apfel bewerbenden Göttinnen (ohne Paris!) in einem Haine dar. Die Figuren waren in aufrechter Stellung und ohne Attribute. Das eine Flügelbild zeigte den zum sitzenden Paris herabschwebenden Hermes, das andere die Flucht der Helena in Form einer Einschiffung. Die decorative Umgebung der Gemälde bildete eine tiefrothe Wand, welche mit feinen Säulchen geziert war. Am Fusse derselben, nahe an den Ecken der Gemälde, standen und sassen sechs Putten. Der Architrav, der nach oben hin einen gemeinsamen Abschluss bildete, war mit Kränzen ausgeschmückt. Diese Arbeit war, ehe sie Marées mit Firnissfarbe überging, von einer solchen Schönheit, dass

sich Niemand, der sie in diesem Zustande gesehen hat, ihrem Zauber entziehen konnte. Die Kinder an den Säulen, in decorativem Sinne gemalt, so frisch und lebendig und, trotz der blossen Ei-Tempera, von einer solchen Kraft in der Erscheinung, dass sie sich dreist neben die besten Leistungen der Bologneser-Schule stellen konnten. Die Figuren der Bilder aber konnte man schlechthin mit *nichts* vergleichen. Man konnte sich nur vorstellen, dass etwa die griechischen Meister, denen die pompejanischen Handwerker ihre Darstellungen entlehnten, ähnlich gemalt haben müssten.

Genau dasselbe war im Winter 1884—1885 mit dem dreitheiligen Hesperiden-Bilde der Fall, welches in den Fiedler'schen Lichtdruck-Tafeln die Nummern 5 u. 6 trägt. Nur kam hier die Kunst Marées in ihren rein bildnerischen Absichten noch voller und klarer zum Ausdrucke.

Und diese in ihrer Art ganz gewiss einzigen Leistungen sind für immer dahin! — Wer mag über dieses merkwürdige und tieftraurige künstlerische Phänomen urtheilen? — Marées duldete keinen Einspruch in sein Gebahren. Das Urtheil Anderer, mochten es seine treuesten und ergebensten Freunde und Anhänger, ja mochten es bewährte Künstler sein, war kein Massstab mehr für ihn. Alles Verständniss Anderer war für ihn fraglich geworden. Denn « für das künstlerische Verständniss », pflegte er zu sagen, « gibt es nur Ein vollgültiges Zeugniss: die gleichwerthige künstlerische Leistung ».

Die Ei-Farben wurden, zu jedesmaligem Gebrauche besonders, in der Werkstatt angerieben.

Ihre Herstellung ist sehr einfach: die trockenen Farben werden auf dem Steine mit Ei-Dotter (von welchem man

die Ei-Kläre sorgfältig entfernt hat) unter Zusatz von Wasser zu butterartiger Consistenz *fein verrieben* und auf die Palette aufgesetzt.

Oft werden vortreffliche Absichten aus keinem anderen Grunde aufgegeben, als weil die damit verbundenen Umständlichkeiten des handwerklichen Apparates unüberwindlich oder des Mühe- und Zeit-Aufwandes nicht werth erscheinen. Desshalb sei hier durch eine möglichst pedantische Beschreibung dargethan, wie einfach das Anreiben der Eifarben ist.

Man braucht dazu:

Einen *Reibstein* mit dazu gehörigem *Läufer*, beides aus demselben Material am besten aus Porphyr. Marmor färbt sich und wird unrein. Mattgeschliffene Glasplatte mit ebensolchem Läufer überall leicht zu beschaffen und vollkommen genügend.

Die *trockenen Farben* in Schachteln oder geschlossenen Gläsern sind meist schon durch das Schlämmen in fein vertheiltem Zustande, Erdfarben in Körnern und Hütchen, Mineral-Farben in Pulverform. Farben, die wie das gute Cremser-Weis in grösseren festen Stücken im Handel sind, werden in einem Mörser oder mit dem Hammer verkleinert. (Beim Zertheilen von Bleiweiss hüte man sich vor den Splittern und Stäubchen, welche starke Uebelkeiten veranlassen können.)

Den *Eidotter*. Er soll frisch und hellgelb sein; dunkle Dotter färben die gegen gelb heiklen Pigmente (weiss, blau merklich. Der Dotter wird sorgfältig von der Eikläre getrennt; am zweckmässigsten in einem ziemlich engen und tiefen Gefäss (Salbentiegel), bereit gehalten. Man rührt ihn mit einem Stäbchen etwas um, damit er eine gleichmässige Flüssigkeit bilde. Man setzt 1—2 Tropfen Essig als Schutz gegen Fäulniss zu, was den Dotter auch etwas dünnflüssiger macht und seine Oberfläche im Gefässe nicht so rasch erstarren lässt. So hergerichteter Dotter kann mehrere Tage dienen. Man bewahre ihn bedeckt auf.

Reines Wasser als Verdünnungsmittel in einem Fläschchen, in dessen Kork man ein dünnes, zugespitztes Glasröhrchen (Tropfenzähler) eingelassen hat. Dient später auch zum Befeuchten der Farben auf der Palette.

Wasser zum Waschen mit Schwamm in einer Schüssel.

Spagdel (Palettmesser).

Mehrere *leinene Lappen.*

Um das Anreiben am geschicktesten auszuführen, lege man den Reibstein auf fester, etwa tischhoher Unterlage vor sich hin, stelle dahinter die Farben, das Gefäss mit dem Eidotter und das Wasserfläschchen, und halte zur einen Seite die Waschschüssel, zur anderen die Palette bereit.

Die Farben sollen gleichmässig dickflüssig, etwa in der Consistenz von Butter, angerieben werden. Sie dürfen auf der Palette nicht laufen.

Verschiedene Farben erfordern verschiedene Mengen von Binde-Mittel (Ei); beispielsweise in *Gewichtstheilen* und annähernd: Cremser-Weiss $^{1}/_{10}$, Ultramarin, rothes Eisenoxyd $^{3}/_{10}$, rother Ocker $^{5}/_{10}$, die gelben Ocker $7-{}^{8}/_{10}$, grüne und gebrannte grüne Erde $10—{}^{15}/_{10}$, gebrannte terra di Siena beinahe $^{20}/_{10}$, also das Doppelte ihres Gewichtes. Dem *Volumen* nach gleichen sich diese Verhältnisse sehr aus und die Praxis stellt sie rasch fest.

Man verfährt am besten, indem man eine kleine Menge der trockenen Farbe auf den Reibstein bringt, mit dem Läufer zerdrückt, dann mit Wasser bespritzt und zu einem groben Brei zerreibt. Hierauf setzt man mit der Spagdel eine angemessene Menge Ei zu und reibt, mit Läufer und Spagdel hantirend, so lange fort, bis kein Korn mehr in der dickflüssigen Farbe wahrzunehmen ist

Wenn der Brei zu dick gerathen will, setzt man während des Reibens tropfenweise Wasser zu; geräth er zu dünn, trockene Farbe und wenn nöthig auch vom Ei.

Zu wenig Ei macht die Farbe auf der Malfläche ganz hell auftrocknen; sie lässt sich dann mit dem Finger abreiben und ist hinterdrein oft schwer mit dem Bindemittel zu nähren (kommt namentlich bei hellblauem Ultramarin vor).

Zu viel Ei macht die Farbe speckig und in der Behandlung mit dem Pinsel unangenehm.

Es geschieht weit häufiger, dass man zu viel, als dass man zu wenig Ei nimmt.

Wenn eine Farbenmenge gehörig bereitet scheint, schabt man sie mit der Spagdel auf dem Reibsteine zusammen, und setzt sie auf die Palette, wo sie ein ziemlich consistentes Päckchen bilden soll.

Nach dem Anreiben jeder Farbe werden Reibstein, Läufer und Spagdel mit dem Schwamme gewaschen und mit den Lappen gut abgetrocknet.

Für den Geübten genügen bei guter Einrichtung oft nur wenige Gänge mit dem Läufer, um eine Farbe in nicht zu grosser Menge anzureiben. Zur Herrichtung der einfachen Palette für Carnation und Landschaft genügt nach kurzer Uebung etwa eine halbe Stunde.

Grüne Erde und gebrannte grüne Erde erfordern wegen ihrer eigenthümlichen fettigen Beschaffenheit, Cremser-Weiss und Schwarz wegen der Nothwendigkeit einer äusserst feinen Zertheilung, mehr Zeit, als die Ocker, Eisenoxyde und Ultramarin, welche sehr schnell zubereitet sind.

Angeriebene Eifarben lassen sich des Winters über Nacht gut erhalten, wenn man sie auf der Palette mit einem feuchten Lappen bedeckt, den man dicht an sie legt, und dann stark nässt. Des Sommers sind sie schwer von einem Tag zum andern brauchbar zu erhalten und müssen auch während der Arbeit oft benetzt werden.

Die trockenen Farben blos mit Wasser anzureiben und während der Arbeit mit dem Pinsel Ei beizumischen, ist durchaus schädlich, weil dieses Zusetzen nie gleichmässig erfolgen kann, daher die Behandlung unangenehm macht und die Dauerhaftigkeit der Malerei ernstlich in Frage stellt.

Der Eidotter ist ein fettiger Körper, welcher die Eigenschaft hat, sich im Wasser zu lösen. In verdünnter Schichte aufgetragen trocknet er fast augenblicklich auf. In dicker Schichte trocknet er an der Oberfläche in relativ kurzer Zeit auf, die sich unter den ungünstigsten Verhältnissen höchstens auf Stunden erstreckt. Vollkommen scheint aber der Trocknungs-Prozess erst binnen Monats- und

Jahresfrist vor sich gegangen zu sein. Wenigstens hat die Erfahrung gelehrt, dass Bilder, welche im Interesse der Ueberarbeitung mit Oelfarben vorzeitig gefirnisst werden, bald zu Grunde gehen.

Die Eifarbe hat den Wasserfarben ähnliches offenes Licht und matten, den Wachsfarben ähnlichen Glanz. Auch ganze Farben scheinen mild daher und bekommen niemals den unangenehm spitzigen Accent ganzer Farben in der Oel-Malerei.

Die Lasur hat einen eigenthümlich milden Charakter, wirkt niemals brandig, und kann desshalb in Abwechslung mit halb deckender Farbe viel freier und ausgiebiger verwendet werden, als dies in der Oelmalerei der Fall ist.

In der Anwendung auf hellem Grunde wird die Eifarbe in den ersten Stadien wie Wasserfarbe gebraucht, d. h. mit Wasser stark verdünnt. Sodann werden die Deckfarben wie Guache verwendet, wobei besonders hervorzuheben ist, dass es in der Ei-Tempera keine vollständig deckenden Pigmente gibt, dass also die starken Lichtwirkungen durch wiederholtes Aufhöhen entstehen müssen. Im weiteren Verlaufe der Arbeit werden die Farben nach allen ihren Charakteren als Lasur, halbe Deckfarbe und ausgiebiger deckend verwendet.

Die Haupt-Schwierigkeiten in der Anwendung entspringen aus dem Reissen, welches unfehlbar bei Gebrauch von zu vielem Wasser, und aus dem Einschlagen (Blindwerden), welches bei zu geringem Gebrauche von Ei eintritt. Ersteres lässt sich leicht vermeiden, Letzteres durch Frottiren mit verdünntem Eidotter hintanhalten, wobei man nur die Vorsicht zu gebrauchen hat, dass man das Trocknen abwartet, ehe man die betreffenden Stellen oder das ganze

Bild übermalt. (Für den Schluss der Tages-Arbeit zu empfehlen.)

Aus dieser Beschaffenheit der Eifarben geht hervor, dass sie sich, ähnlich den Kalkwasser-Farben, zur Wand-Malerei vorzüglich schicken, aber diesen gegenüber eine ausserordentliche Entwicklungs- und Umbildungs-Fähigkeit für sich haben. Sie eignen sich ferner besonders zu einer zeichnerischen, die Entwicklung der Formen-Vorstellung begünstigenden Behandlung und lassen wie kein anderes Farben-Material zu, dass man das Bild stets im Ganzen bearbeitet. Endlich machen sie es möglich, mit bescheidenen Mitteln starke Wirkungen zu erzielen und die Palette wesentlich zu vereinfachen.

Beim malerischen Verfahren Marées' stand die Farbe ausschliesslich im Dienste der *Form-* und *Raumbildung*, und aus dieser Beziehung haben sich, in Verbindung mit der eingangs erwähnten ununterbrochenen Natur-Beobachtung, seine coloristischen Grundsätze entwickelt.

Es sollen einige der vornehmsten folgen, wie sie sich aus dem Verkehre in der Werkstatt und unter offenem Himmel darstellten.

* * *

Alle Fabe ist relativ und in erster Linie von ihrer Nachbarschaft abhängig. In der Natur wechselt sie ausserdem mit jeder Stunde des Tages und mit den unaufhörlichen Veränderungen der Atmosphäre, durch welche das Sonnenlicht dringt. Hinsichtlich der Farbe kommt Alles auf feinste Nuancen an. Farben-Erfahrungen an der Natur lassen sich nur durch freie Beobachtung machen. Im Kunstwerke kann die Farbe nur frei verwendet werden.

* * *

Farbe ist Licht. Wo Farbe ist, ist also Licht, ein Farbiges niemals finster, sondern nur eine Abstufung zur Dunkelheit, ein Ton. Töne bringen in der malerischen Darstellung die plastische Form, die Illusion des Raumes zu Stande.

* * *

In der Natur ist Alles farbig. Auch die tiefsten Schatten sind colorirt. Also ist überall Licht. Demnach muss die Darstellung ihre absoluten Dunkelheiten für kleinste, zeichnerisch verwendete Portionen sparen.

* * *

Jede satte Farbe hat schattigen Charakter. Also ist das offene Licht der Natur immer Helldunkel.

* * *

Sonne kann man nicht malen, wenn man es auf klare Formen-Darstellung abgesehen hat. Denn wenn man Sonne malen will, gehen alle Mittel der Palette auf den Sonnen-Effekt, der die Form zerreisst. Sonnig dagegen wirkt jedes gut dargestellte Helldunkel.

* * *

Im Helldunkel ist Gelb höchstes Licht und Grün allemal dunkel. Daher der warme General-Ton guter Bilder.

* * *

Grau entsteht im Helldunkel durch Mischung oder Uebereinanderlegen complementärer Farben. Farbiges Grau zeigt den Meister.

* * *

Ein jeder ausgebreitete Mittelton wirkt hell.

* * *

Die starken Farben stehen in der Mitte des Gesichtsfeldes, Grau an seinem Rande. So sei es auch im Bilde.

* * *

Das Incarnat der weissen Race dankt seine Farbe dem unter der Haut circulirenden Blute. Es ist also immer Roth dabei, Desshalb haben die Alten die Fleischtöne grün untermalt oder aus der complementären Gruppe Grün-Roth heraus gemalt

* * *

Die Luft unterscheidet sich von allen anderen Erscheinungen der offenen Landschaft dadurch, dass sie Blau enthält. Dieser Bedingung Genüge gethan, kann man für die Luft alle Töne verwenden. Grau in der Luft entsteht aus Blau-Braun von selbst.

* * *

Und zum Schlusse eine Betrachtung, die Marées vor der Natur häufig anzustellen pflegte.

« Die nackte menschliche Figur, sagte er, steht in Ansehung ihres Colorites gegen beinahe alle anderen Natur-Erscheinungen zurück, am meisten gegen den strahlenden Glanz der Luft, aber auch gegen die satten Töne der Vegetation und des Erdbodens, ja schliesslich gegen jede Blume. In der wirklichen Erscheinung ist aber der Mensch für diesen Nachtheil durch ein Anderes entschädigt : er bewegt sich und zeigt bei den Bewegungen das feine Spiel seiner Organisation. Weil wir nun in der Darstellung die Bewegungen, welche wir den Figuren geben, so einrichten müssen, dass das Verharren in denselben natürlich aussehe, so dürfen wir kein Mittel versäumen, den Figuren zum Scheine jenes Lebens zu verhelfen, das sie in der Wirklichkeit auszeichnet. Wir werden also auch die ganze Kraft des formbestimmenden und belebenden Colorites einsetzen, um ihnen das gebührende Uebergewicht zu geben. Wir werden in dieser Absicht durch das dem Seh-Organe innewohnende

Gesetz unterstützt, dass das Auge nur diejenigen eng begrenzten Erscheinungen klar und deutlich unterscheidet, auf welche eben die Aufmerksamkeit gerichtet ist, während die Umgebung dieser Erscheinung sich in mehr oder weniger undeutlichen Schein auflöst. »

In dieser Betrachtung liegt vielleicht das künstlerische Correctiv für die hypernaturalistischen Bestrebungen der modernen Freilicht-Malerei.

Marées' Palette war ausserordentlich einfach. Sie enthielt zu Beginn der Arbeit ausser Weiss und Schwarz nur 6 Farben, nämlich:

helle (Veroneser) grüne Erde,
dieselbe gebrannt,
hellen gelben Ocker,
hellen rothen Ocker (terra di Pozzuoli),
hellblauen Ultramarin und
Eisenroth (violettes Eisenoxyd).

Später kamen noch 6 Farben dazu:

Goldocker,
gebrannte terra di Siena,
terra d'Umbra,
dieselbe gebrannt,
Krapplack,
Smaragd-Grün (vert d'Emeraude).

Marées war nämlich der Ansicht, dass man die durch chemische Fabrikation hergestellten Mineral-Farben, wegen ihres unangenehm spitzigen Farben-Charakters, womöglich ganz vermeiden solle. Von den oben genannten Farben gehören nur der blaue Ultramarin und das Smaragdgrün in

diese Gruppe. Ersterer lässt sich durch keine natürliche Erdfarbe ersetzen; Smaragdgrün kann entbehrt werden. Wenn man es weglässt, so ist die obige Palette auch nach den Anforderungen der Farbenchemie tadellos, d. h. die darauf befindlichen Farben erleiden weder durch das Bindemittel, noch durch den Einfluss der Atmosphäre, noch durch beliebige Mischung untereinander irgend welche Veränderungen.

Das Mal-Verfahren Marées' wird im Allgemeinen am besten charakterisirt, wenn man sagt: er malte wie er zeichnete. Er verfolgte beim Malen genau dieselben künstlerischen Absichten wie beim Zeichnen, nur dass jetzt andere Mittel zur Anwendung kamen, Mittel welche es möglich machten, die dem Unternehmen zugrunde liegenden Vorstellungen einer höheren Entwicklung zuzuführen, und die Illusion, welche das Ergebniss der künstlerischen Arbeit sein soll, bis an ihre letzten Grenzen zu steigern.

Nach vorausgegangener Uebertragung der durch das Zeichnen gewonnenen Resultate auf die Bildtafel war das Malen die natürliche Fortsetzung des Zeichnens. Die Arbeit wurde mit dem Pinsel eben dort wieder aufgenommen, wo Marées sie verlassen hatte, als er den Stift aus der Hand legte.

Sein künstlerisches Verhalten blieb also beim Malen durchaus dasselbe wie beim Zeichnen. Er verwendete die Farbe nur zur Weiterentwicklung seiner plastischen Vorstellungen, zur Durchbildung der Form, und, technisch genommen, in durchaus zeichnerischer Weise.

Zu Beginn der Arbeit brachte Marées einen Vorgang in

Anwendung, welcher von diesem Prinzipe abzuweichen scheint. Er hub nämlich damit an, dass er die weisse Bildtafel zunächst ohne Verstärkung der plastischen Formen in Farbe setzte. Das war aber nichts weiter, als ein erstes Illuminiren der Aufzeichnung, welche, da sie kräftig in Tusche ausgeführt worden war, nicht aufhörte, durch die transparente Farbe hindurchzuwirken. Dieses anfängliche Coloriren leitet sich aus der schon oben erwähnten Eigenschaft der Eifarbe her, welche es möglich macht, sie wie Wasserfarbe zu verwenden. Das Licht wird dabei vom weissen Malgrunde hergegeben und das Verfahren ist nichts Anderes, als eine vorläufige Veränderung des weissen Lichtes in farbiges. Marées nannte das « die Aufzeichnung in's Farbige modifiziren ».

Hiezu wurden zu allererst die Figuren mit einem einfachen, nach der Natur des Materiales mehr oder weniger transparenten Carnations-Tone überzogen. Waren mehrere Figuren da, so wechselte der Farbenton nach den beabsichtigten coloristischen Beziehungen der Figuren untereinander und zu den Plänen des Bildes. Roth war allen gemeinsam. Männliche Figuren des ersten Planes liebte Marées von Anfang an in starke positive Töne zu setzen. Er nahm dann zur ersten Anlage terra di Pozzuoli mit hellem Ocker oder gebrannter grüner Erde, welche Mischungen in der Ei-Tempera ein sehr brillantes, helleres oder tieferes Orange ergeben, das mit Wasser in beliebig dünner Schichte aufgetragen werden kann.

Marées verwendete grosse, langhaarige, runde Borstenpinsel, wie sie in der Fresko-Malerei gebräuchlich sind, weil diese die meiste Flüssigkeit fassen und sich gut zum zeichnenden Verfahren schicken. Wenn er eine Figur in

Ton setzte, bestrich er sie von oben herab in raschen langen Zügen aus dem Schultergelenke, den Pinsel an seinem äussersten Ende und senkrecht gegen die Tafel haltend, ohne sich mit dem gleichmässigen Vertheilen der Farbe viel zu befassen. Es war immer die ganze Figur, die diesen ersten General-Ton erhielt, farbige Gewänder oft mit einbegriffen.

Für weiter zurückstehende Figuren pflegte er den röthlichen Ton mit grüner Erde etwas in's Graue, für weibliche Figuren mit etwas Weiss ins Bläuliche (Rosarothe) zu brechen. Waren mehrere weibliche Figuren da, so unterschied er sie nach Plänen oder anderweitigen coloristischen Absichten durch Nuancirungen des Tones, die gleich ziemlich kräftig angegeben wurden

Nun colorirte er sofort den Hintergrund mit ganzen, zum Theile sehr satten Farben. Es erschienen dann als erste Untermalung der Luft reine Ultramarin-Töne, gegen den Horizont hin öfters starkes Orange, in den hellen Partieen zuweilen reiner Ocker, gegen den Zenith hin blaugrüne oder röthlichbraune Lagen, — etwa wie ein Aquarell-Maler in starkfarbiger Absicht verführe, wenn er nicht der ausgleichenden trüben Medien der späteren Ueberarbeitungen entbehrte.

Ultramarin war allemal der Grundton für den grössten Theil der Luft, für ferne Bergzüge und für Wasserflächen. — Grüne Erde jener des natürlichen Bodens und aller Vegetation.

Auf die grüne Erde hielt Marées grosse Stücke und verwendete sie in weitestem Sinne. In der That hat diese Farbe in der Ei-Tempera auf weissem Grunde unschätzbare Eigenschaften. Rein angewendet, erzielt man mit ihr durch wiederholtes Uebergehen einen so schönen und satten Ton,

wie er durch keine Mischung und durch kein anderes grünes Pigment herzustellen ist. Durch Ueberlegen von Ocker oder gebrannter grüner Erde wird er nach Belieben ins Positive gezogen; durch Roth ins tiefe Grau gebrochen; durch Ultramarin in die Ferne gespielt. Tief braungrüne Töne der Vegetation bis in die Vollschatten erzeugen sich auf der Unterlage von grüner Erde mit Leichtigkeit. Nur darf man im Anfange den reinen Farbenton nicht scheuen; nur muss man das Licht so lange als möglich vom weissen Grunde herwirken lassen.

Das Coloriren des Hintergrundes bewerkstelligte Marées in breiten Lagen, die meist horizontal, zuweilen schräg geführt wurden. Er begann damit immer zunächst an den Figuren und führte die Töne von da weiter gegen die Bilderränder. Die feste und bestimmte Aufzeichnung gab ihm freies Spiel hiebei. Er überliess sich also jetzt ganz der freien Laune oder vielmehr jenen augenblicklichen Eingebungen, die frei aus der allgemeinen Anordnung und dem coloristischen Naturell des Malers hervorquollen. Indem er stellenweise die stärksten Pigmente verwendete, verabsäumte er doch nirgends die Zusammenordnung der Töne und reihte sie so aneinander, dass trotz einer gewissen Buntheit, welche dieses Stadium kennzeichnet, die Harmonie nicht verloren ging. Das kann und darf man eben nur in Eifarben wagen; denn wie erwähnt scheint in diesem Bindemittel jede ganze ungebrochene Farbe, namentlich jede Erdfarbe, bei aller Kraft in mildem Schimmer daher.

In solcher Umgebung zeigten sich denn auch die röthlichen, zum Theile stark positiven Töne, welche man den Figuren zuerst gegeben hatte, als relativ schwache Veränderungen des vom Grunde kommenden weissen Lichtes.

Oftmals erfolgte desshalb noch während der Coloration des Hintergrundes eine nochmalige Uebergehung der Figuren mit denselben, zuweilen etwas veränderten röthlichen Localtönen, um der Farbe die zur weiteren Durchbildung erforderliche Kraft zu geben.

Hiermit war das erste illuminative und vorbereitende Stadium der Untermalung abgeschlossen. Die Arbeit hatte, auch bei grösseren Bilder-Dimensionen eine, höchstens zwei Stunden gedauert und es konnte sofort zur Durcharbeitung des Bildes geschritten werden.

Bezüglich des Materiales muss hervorgehoben werden, dass in diesem ersten Stadium das Auftrocknen der mit Wasser stark verdünnten Eifarbe fast augenblicklich erfolgt.

Die Durcharbeitung, welche sich nun wieder vollends der Formen- und Raumgestaltung zuwendete begann Marées damit, dass er die Figuren, die bisnun als helle und positive Farbenflecken dastanden, zeichnerisch verstärkte und ins Runde führte. Er bediente sich hiezu für jede Figur im Ganzen eines und desselben transparenten Tones, der mit der localfarbigen Unterlage Grau oder Grau-Braun erzeugte, beispielsweise für die stark colorirte männliche Figur des ersten Planes einer Mischung von grüner und gebrannter grüner Erde, etc. — Ein solcher Ton kann wieder in beliebiger Verdünnung angewendet werden und gibt hiedurch das Mittel an die Hand, ein körperlich Rundes in starke plastische Wirkung zu bringen. Marées verfuhr hiebei genau wie beim Zeichnen, indem er vorerst die Pläne und aus diesen das Formen-Detail entwickelte. Die Figur wurde in diesem Sinne mehrmals von oben herab vorgenommen, und immer mit Anwendung desselben Modelirungstones in allen

Plänen durchgearbeitet, welche von der breiten Lichtmasse abweichen.

Diese Verstärkung ins Runde führte auf die Nothwendigkeit, den Hintergrund, wenigstens soweit er an die Figur anschloss, mitvorzunehmen, also nach Plänen und Gegensätzen ins dunkle zu verstärken. Hiezu gehörten namentlich die Fuss- und Aufruhepunkte und diejenigen Ergänzungen, welche die Illusion des freien Auftragens der Figur zu heben am geeignetsten erschienen. So wurden jetzt beispielsweise Lufttöne in transparenter Farbe verstärkt, Baumstämme in hellere Localtöne gesetzt, Laub- und Terrain-Partieen verdunkelt, u. dgl. m.

War dies geschehen, so stellte sich die Figur als eine localfarbig-transparente Erscheinung dar, welche sich mit dem ebenfalls localfarbig-transparenten Hintergrunde in Harmonie befand. Auch an plastischer Rundung war schon eine gewisse Wirkung erzielt, indem ein lichtes Spiel von Grau aus den bräunlich transparenten Schattenmassen zu der breiten Lichtmasse hinüberleitete. Diese aber war noch immer ein einförmig Transparentes, ohne feinere Licht- und Formen-Nuancen und die Raum-Illusion im ganzen Bilde war nur in geringem Grade vorhanden.

Die Erscheinung nach diesen Richtungen hin zu ergänzen und weiterzubilden, erfolgte nun das Aufhöhen des Lichtes, und damit trat wieder ein neues Stadium ein, welches das Ansehen des Bildes wesentlich verändern sollte.

Die oben angegebene Palette enthält ausser dem rothen Eisenoxyd nur *eine deckende Farbe*, das Bleiweiss; alle anderen haben in der Ei-Tempera transparenten Charakter. Will man also farbig decken, so muss man der Farbe Weiss zusetzen. Aber auch das Weiss deckt, wenn es selbst mit

vollem Pinsel aufgetragen wird, durchaus nicht vollkommen noch stark, sondern lässt den Grund oder die Untermalung immer mehr oder weniger durchschimmern. Um volles Weiss zu erhalten, muss das Weiss der Palette wiederholt übereinander geschichtet werden. In dünner Lage wirkt es als trübes Medium und lässt die Farbe der Untermalung an dem Licht der Oberfläche Theil haben, indem es den Ton derselben in's Blaue bricht.

Die nothwendige Folge dieser Eigenschaften ist, dass man einerseits starke Lichtwirkungen durch Decken nur allmälig auf dem Wege des Licht-Aufhöhens hervorbringen kann; andrerseits, dass die Deckfarbe als halbe Deckfarbe, entweder rein oder in Mischung mit den anderen Farben, in mannigfaltiger Weise zur Modifizirung der Ton- und Farben-Charaktere, also im Interesse des Reichthums der Erscheinung, der Formen- und Raum-Durchbildung verwendet werden kann.

Marées begann das Modelliren der Figuren im vollen Lichte damit, dass er die bisnun transparente Lichtmasse derselben mit einer gemischten halben Deckfarbe durcharbeitete. Die Mischung war selbstverständlich je fallweise eine andere, Weiss mit einem der hellen Ocker oder gebrannter grüner Erde. Das Blauen der ersten Deckfarbenlage hob er fast regelmässig durch Zusatz von hellgelbem Ocker auf. Er überging die Figur immer im Ganzen und von oben herab so, dass er mit dem hellfarbigen Pinsel nach Massgabe der plastischen Vorstellung breite Lagen über ausgedehnte Flächen führte und damit bis in die grauen Töne hineinspielte, welche die Schattenmassen umsäumten. Er hatte dabei immer die nach der Natur angefertigten Zeichnungen vor sich, welche er von nun an bis in die

letzten Stadien der Arbeit unablässig zur Anregung und Controlle herbeizog.

Es war bei solchen Gelegenheiten offenkundig, dass Marées in seiner Thätigkeit von Vorstellungen geleitet wurde, welche bis in's Detail feststanden. Das Verfahren ist wiederholt zeichnerisch genannt worden: er brachte die Farbe mit der Spitze des senkrecht gegen die Tafel gehaltenen Pinsels in mannigfach nuancirten Strichlagen auf die Malfläche, und verwerthete hiebei entweder den Strich als solchen wie beim Zeichnen mit dem Stifte zum Ausdruck einer Formen-Einzelheit, oder er breitete die Strichlagen geschlossen über Flächen aus, welche er in der Vorstellung als Pläne genau umriss.

So entstand schon beim ersten Uebergehen der Figur mit Deckfarbe ein wechselvolles offenes Licht, welches sie in eigenthümlicher Weise aus ihrer Umgebung hervorhob und vieles zu ihrer inneren plastischen Gestaltung beitrug.

War eine Figur in dieser Art durchgenommen, so ging er entweder gleich an eine zweite und dritte, oder er benutzte die Zeit bis zum festen Auftrocknen der Deckfarbe, um mit anderen halben Deckfarben den Hintergrund zu bearbeiten.

Zunächst war es dann das Terrain des ersten Planes, das er, von den Fuss- und Aufruhepunkten ausgehend, an dem offenen Lichte Theil haben liess und eingehend im Zusammenhang mit der Figur bearbeitete. Er verwendete hiezu gewöhnlich gesättigte Deckfarben, die Ocker mit Zusatz von Weiss und grüner oder gebrannter grüner Erde. — Dann war es die Luft, welche er zu den Figuren in Verhältniss setzte. Er bearbeitete dieselbe in diesem Stadium fast regelmässig mit hellem Grau, das er aus Schwarz und Weiss mit farbigen Zusätzen mischte, oder aus hellen Farben so zusammensetzte, dass es auf dem illuminirten transpar-

enten Grunde als trübes Medium wirkte und die starkfarbige Unterlage in schimmerndes Licht verwandelte. Er wandte hiezu fast ausnahmslos breite horizontale oder wenig schräg geführte Strichlagen an. — Mit der Luft pflegte er das offene Spiegellicht der Wasserflächen vorzunehmen. — Das Terrain des Mittelgrundes und Laub-Partieen erfuhren jetzt noch wenig Veränderungen. Nach seinem Grundsatze « Grün ist allemal dunkel », liess er Wiesen und Wälder, Bäume und Gebüsch, — und nur damit hatte er es ja hier meist zu thun — in ihrem sattfarbigen transparenten Tone stehen, und erzielte damit schon jetzt die Contrast-Wirkungen des Helldunkels.

Hatte die Arbeit in dieser Weise das ganze Bild umfasst, so kehrte Marées sofort wieder zu derjenigen Figur zurück, welche als Hauptfigur den Schlüsselpunkt der Darstellung bildete. Er führte jetzt die vorhin beschriebene Durchbildung des Lichtganges durch Aufhöhen weiter. Die erste Lage der Deckfarbe war bis dahin fast ausgetrocknet und konnte ohne Gefahr überarbeitet werden.

Bei diesem zweiten Uebergehen mit Deckfarbe ist in der Ei-Malerei Vorsicht nötig, um gewissen Unannehmlichkeiten zu entgehen. Es ist nämlich ohne Erfahrung nicht abzusehen, wie Deckfarbe auf Deckfarbe auftrocknet. Der Gehalt an Weiss in einer neuen Mischung ist auf der Palette kaum zu beurtheilen. Desshalb scheint es angezeigt von der Mischung, mit welcher man die erste deckende Lage ausgeführt hat, eine gewisse Menge zu reserviren und nass zu erhalten und die Lichtstärke dieser Mischung zur zweiten Ueberarbeitung einfach durch Zusatz von Weiss zu erhöhen. Der Auftrag wird dann weitaus zu hell erscheinen aber auch im Auftrocknen heller bleiben müssen als die erste Lage.

Nichts ist unangenehmer als das dunkel Auftrocknen einer zweiten Deckfarben-Schichte. Uebrigens macht hier wie überall Uebung den Meister.

Der Vorgang, den Marées beim Lichthöhen einhielt, war im Wesentlichen derselbe wie bei der ersten Anwendung von Deckfarbe. Auch waren die nächsten Resultate nichts als eine Verstärkung der oben angegebenen Wirkungen. Das Lichthöhen wurde stets in jeder Figur systematisch im Ganzen ausgeführt und von den Figuren auf den Hintergrund ausgedehnt.

So weit führte in der Praxis gewöhnlich die erste Tages-Arbeit. Am Schlusse derselben hatte das Bild eine einheitliche und zusammenhängende Durchbildung erfahren. Gegen die Aufzeichnung gehalten war aus dem Entwurfe eine farbige Skizze entstanden, welche ihrer Natur nach Lücken in den Einzelheiten enthalten musste, aber im Ganzen und Grossen die Haupt-Erscheinungen des Bildes hochentwickelt zur Schau trug. Auch der buntfarbige Eindruck der ersten Illumination war verschwunden; schon sah man keine Farbe mehr als solche auf der Tafel, sondern geordnete Formen- und Raum-Verhältnisse, welche der weiteren Entwicklung harrten.

Zuweilen ist es vorgekommen, dass Marées schon am ersten Tage der Arbeit an der Bildtafel einzelne Figuren weit über dieses Stadium hinaus, ja bis nahe an den völligen Abschluss führte. So bei Arbeiten, die er zu Lehrzwecken vornahm, so bei decorativen Figuren in der Umrahmung der eigentlichen Gemälde, so auch in seltenen Fällen bei Hauptfiguren seiner Darstellungen. In der Regel aber enthielt er sich eines solchen Vorganges im Interesse des ganzen Werkes und der allmäligen Steigerung des Gesammt-Eindruckes. Auch pflegt sich das Material für Uebereilungen zu rächen.

Alles was Marées von nun ab bis zum Abschlusse der Arbeit an der Bildtafel vornahm, bestand, — um seine eigenen Worte zu gebrauchen — in nichts Anderem, als in Modificationen oder geringfügigen Abänderungen des schon Vorhandenen. Während Marées malte, konnte der aufmerksame Zusehauer in der That niehts Anderes sehen, als dass diejenigen Theile des Bildes, mit denen er sich eben beschäftigte, nur ganz gelinde Umwandlungen erfuhren, die sie von einer Erseheinungsart zu einer anderen hinüberleiteten. Aber diese Modificationen, die immer in irgend einer Weise die Form und Gestalt der Figuren oder ihrer Begleitung betrafen, summirten sieh im Verlaufe der Arbeit in der Art, dass jede derselben ihre Spuren zurückliess und am Schlusse irgendwie zum Gesammt-Eindrueke beitrug. Man lernte dann verstehen wie sich die künstlerisehe « Entwieklung und Ausbildung von Vorstellungen » praktisch vollzog; man begriff aueh was Marées unter einem zur künstlerisehen Arbeit taugenden Materiale verstand und von ihm forderte.

Um eine Vorstellung davon zu geben wie sich die Eifarben zu solchen Vorgängen schicken, seien einige Beispiele angeführt.

Gesetzt das Lichtaufhöhen sei an einer Figur so ausgeführt worden, dass die höehsten Liehter volles und reines Weiss ergaben und den Loeal-Ton der Figur zu stark vernichtet hatten : man begann dann die Arbeit damit, dass man den ursprünglichen Loeal-Ton, also etwa eine Mischung von rothem und gelbem Oeker, über die Liehtmasse zog.

Oder : die Schattenmasse sei zu stark in's Bräunliehe gerathen, so wurde sie mit einem Grau bearbeitet, das sie in kältere Töne legte, etwa mit einer Misehung von Weiss und grüner Erde.

Oder: die Halbtöne beim Lichte hatten zu viel vom positiven Grundtone behalten, so überging man sie bei der nächsten Bearbeitung der Figur mit der Mischfarbe, die zum ersten Lichtaufhöhen gedient hatte.

Auch ganze Figuren können auf diese Weise mit Tönen überzogen werden, welche als die nöthige Ergänzung ihrer Total-Erscheinung wünschenswerth erscheinen. Zu solchen Vorgängen können alle Farben der Ei-Tempera-Palette, das reine Weiss mit eingeschlossen, dienen. Denn sie lassen sich jeweilig so mischen oder mit Wasser unter eventuellem Zusatz von Ei so stark verdünnen, dass der Ueberzug sich mit der Untermalung zu der beabsichtigten Wirkung verschmilzt, ohne den unangenehmen Eindruck hervorzubringen, den andere Bindemittel der Lasur allemal mittheilen. Bei einiger Erfahrung in der Behandlung des Materiales ist die Lasur in der Ei-Tempera von anderem Farben-Auftrage schlechthin nicht mehr zu unterscheiden. Sie wirkt, wie sie nach ihrem Wesen wirken soll, als ein Transparent-Farbiges, die Leuchtkraft Erhöhendes, wenn sie auf heller, — als trübendes blauendes Medium, wenn sie auf dunkler Unterlage angebracht wird; nur lässt sie keinen üblen Einfluss des Bindemittels zurück. Sie kann sonach als Steigerungsmittel verwendet werden, indem sie dazu auffordert, weiterhin mit satteren Mischungstönen bearbeitet zu werden; — sie kann auch, wenn sie die Wirkung der Trübung hervorgebracht hat, durch positive Lasur in die Kategorie der leuchtenden Erscheinungen zurückgeführt werden. Mit Einem Worte: die so wichtige Wirkung des Farben-Auftrages im Verhältnisse zu seiner Unterlage, ist dem Ei-Tempera-Materiale voll gewahrt, zugleich aber von einer solchen Umbil-

dungs-Fähigkeit, dass man sich ihrer stets als Mittel zum Zwecke, das ist zum freien Gestalten frei bedienen kann.

Desshalb gibt es auch in der Ei-Malerei kaum ein Präpariren als solches, und wenn es vorkommt, ist es von so kurzer Weile, dass es ebenso rasch wieder verschwindet als es entstanden ist.

Oder wenn man will: die ganze Ei-Malerei ist nichts als ein fortwährendes Präpariren, aber kein handwerkliches, auf bestimmte technische Wirkungen ausgehendes Präpariren, sondern ein schrittweises Fortbilden der Vorstellung in wechselnden Gestalten.

Das war es, was Marées suchte und brauchte, und unter keinen anderen Umständen findet die Erinnerung sein praktisches Gebahren in solchem Einklange mit seinem künstlerischen Wollen, als wenn er sich der Eifarbe zur Durchführung von Entwürfen bediente, die er im Sinne der Wand-Malerei geplant hatte.

Es müsste zur Undeutlichkeit führen, wenn man sein Mal-Verfahren fortgesetzt so schildern wollte, wie dies im Vorstehenden bezüglich der ersten Stadien geschehen ist. Dazu gehörte das Bild und die Arbeit selbst. Es sollen desshalb im Folgenden nur einige der Hauptzüge seiner Malerei angeführt werden, wie sie sich aus dieser selbst darstellten, ehe die Bilder der Bearbeitung mit Oelfarben unterzogen wurden.

Was Marées' Malerei vielleicht am meisten charakterisirt, ist, dass er alle gegebenen Mittel verwendete, um die Figuren in der lebendigsten Weise durchzubilden und zur Geltung zu bringen, und zwar ebensowohl mittelbar durch begleitende Umgebung, als unmittelbar in der Figur selber durch Ver-

wendung der stärksten Licht- und Schatten-, der stärksten Farben-Wirkungen.

Alles liegt hier in der Art der Verwendung. Dass die höchsten Licht-Wirkungen auf die Figur ausgegeben werden, mag selbstverständlich erscheinen, wenn man bedenkt, dass bei conzentrirtem Anschauen eines an und für sich hellen Objektes, wie der nackte Mensch es ist, selbst eine stark durchleuchtete Luft in die Halbtöne eines milden Scheines zurücktritt. — Nicht so selbstverständlich ist dies bezüglich der Farbe und der Dunkelheiten. — Die Farbe verwendete Marées als Mittel zur Formgebung, also an der Figur als Ton zur Bestimmung der Pläne. Im Interesse der Kraft bedurfte er tiefer Töne, und um diese in nähere Beziehung zum Lichte der ganzen Erscheinung zu bringen, färbte er sie. Denn Farbe war ihm Licht und aus der Erfahrung wusste er, dass ausgebreitete Halbtöne hell wirken. So breitete er farbige Halbtöne als Pläne zwischen der Lichtmasse und der schattigen Figuren-Abgrenzung aus, und unterschied sie gegen die starke Local-Farbe eines einheitlich gefärbten Gegenstandes, wie z. B. ein Gewand, durch ihre reiche Nuancirung mit Grau. Aber auch dieses Grau war nur relativ grau, grau im Verhältnisse zu der danebenstehenden Carnations-Farbe, und hätte man ein solches Grau aus seiner Umgebung herausheben können, so würde es sich als sehr starkfarbig erwiesen haben. — Die stärksten Dunkelheiten endlich verwendete er, — von dunklen Localfarben, wie Haare, Gewänder abgesehen — durchaus zeichnerisch Die tiefsten Pigmente wollte er, wieder im Interesse der Kraft, nicht entbehren; nur hütete er sich sie auszubreiten und sparte sie also zur Abgrenzung der tiefsten Halbtöne.

Maassgebend für die helle Erscheinung der Figur er-

schien ihm der helle Halbton bei Licht, welchen er niemals breit anzulegen und durchzuführen unterliess Sparsam setzte er dann auf diesem die höchsten Lichter auf, die er auszugeben hatte.

In Ansehung der Figuren-Modellirung verwendete er die Farbe nach denselben Grundsätzen, wie er die Lichtführung im Zeichnen behandelte. Er hob also vorzüglich die grossen Verhältnisse der Beleuchtung, die Beziehung des Rumpfes und der Glieder von Gelenk zu Gelenk zum einfallenden Lichte hervor. So geschah es, dass bei gewissen Figuren der grösste Theil des Torso in tieffarbigen Abtonungen stand, trotzdem das Licht von einer Stelle aus über die ganze Erscheinung zu fliessen schien; oder dass bei hellen Figuren ganze Arme und Beine in tiefen Abtonungen lagen. Immer aber ergänzten sich Licht und Tonungen zu den kräftigen, im Ganzen hell wirkenden Erscheinungen des Helldunkels.

Die Figur bearbeitete Marées grundsätzlich immer im Ganzen d. h. er führte eine Färbung, Eine Lichtwirkung je nach den Erscheinungs-Bedingungen durch die ganze Figur. Hatte er also irgend eine Farbe oder irgend einen Ton im Pinsel, so bearbeitete er damit die in Ansehung der Qualität gleichartigen Orte oder Pläne des Volumens von Kopf bis zu den Füssen. Desshalb entbehrten seine Figuren niemals der Einheit und das Auge des Beschauers fasste sie mit Einem Male als Ganzes.

Aber bei aller Einfachheit war die Figur in allen ihren Theilen in einer ganz eigenthümlichen Weise durchlebt. Indem Marées dieselbe wohl unzählige Male und zwar jedesmal in einem besondern Sinne, in einer besonderen Gestaltungs-Absicht überging und jede Ueberarbeitung an der

dargestellten Figur ihre Spuren zurückliess, entstand eine Erscheinung voll Wechsel in Form und Farbe und ein eigenartiges Spiel von innerer Formbewegung, das sich auch in den einheitlichen Massen und Plänen nirgends verlor und die Illusion der Lebendigkeit in ausserordentlicher Stärke erzeugte.

Man könnte sagen, dass Marées in seiner Malerei verschiedene, ein und dieselbe Gestalt betreffende bildnerische Gedanken accumulierte und ihrer mit der Zeit so viele zusammentrug, dass daraus Resultate entstanden, welche das Wesen der Gestalt zu erschöpfen schienen. Es war eine Bildnerei die es mit der Darstellung der menschlichen Figur ernst nahm, und sich nicht genug gethan hatte, wenn sie Eine Seite, Eine Eigenart der Erscheinung hervorzog und einseitig entwickelte. Weil Marées in dieser Hinsicht so viel von sich forderte und sich der grossen Schwierigkeiten des Unternehmens bewusst war, gelangte er zu einer gewissen Theilung der Arbeit in der Zeit und richtete sein Verfahren so ein, dass sich das Arbeits-Ergebniss in der Darstellung summirte.

Eine Folge dieses Verfahrens war auch, dass die technische Behandlung in der schliesslichen Wirkung gegen die Illusion des Eindruckes gänzlich zurücktrat, und sich so sehr eliminirte, dass sie auch für den Sachkundigen bei genauer Untersuchung nicht mehr zu entziffern war. Gleichartige Erscheinungen waren von so vielen und reichen Modificationen durchspielt und durchsetzt, dass sich, technisch genommen, im Bilde kaum zwei ganz gleichartige Flecken erkennen liessen.

Die landschaftliche Begleitung der Figuren hat Marées durchweg in anderem Sinne behandelt. Sie war ihm in der

Malerei vor allem «Hintergrund», und wurde die längste Zeit als solcher bearbeitet, d. h. bei jeder Ueberarbeitung der Figuren in Beziehung zu denselben modifizirt, bis sich mit dem Abschlusse der Figuren auch im Hintergrunde jene Licht- und Ton- Verhältnisse ergeben hatten, welche für die Bildwirkung und Harmonie des Ganzen als die zutreffendsten erschienen. Erst am Schlusse befasste er sich damit, die Gegenstände der Begleitung in Ansehung der ihnen eigenthümlichen Erscheinungs-Weise bildnerisch zu entwickeln.

Am Hintergrunde sparte Marées nicht Zeit noch Mühe und nichts hat er so unermüdlich und so häufig bearbeitet und verändert als diesen, vor Allem die Luft in ihrem Verhältniss zur Carnation, zum festen Boden und zum Laub der Bäume. Wie ihn die Arbeitsführung an den Figuren eben disponirte, modifizirte er den Hintergrund in jedem Sinne und führte in ihm Licht und Farbe jedesmal einheitlich durch, bis er zum Schlusse, wieder im Interesse der Figuren-Darstellung, jede eigenartige Erscheinung auf ihre einfachsten Verhältnisse zurückgeführt hatte Auch hier war dann jenes eigenthümliche innere Leben der Form wahrnehmbar, wenngleich der ganze landschaftliche Theil des Bildes zu den elegischen Massen-Wirkungen des Helldunkels zusammengehalten blieb.

Da das malerische Verfahren Marées' auf die Entwicklung der Vorstellung und die Steigerung ihres Ausdruckes gerichtet war, musste er unter diesen Umständen beinahe ausnahmslos zu sattfarbigen Intonationen gelangen. In den Mittel- und Halbtönen, welche die ganze Bildfläche beherrschten, war ein mildes Licht ausgegossen und gleichzeitig waren es eben diese Werthe, welche aller Form und allem Raume zu klarem und bestimmtem Ausdrucke verhalfen.

Höchstes Licht war nur sparsam ausgegeben, ungebrochenes Dunkel noch sparsamer verwendet. Die satte Farbe conzentrirte sich um Figuren und Horizont und pflegte gegen den Bilderrand in grauere und hellere Halbtöne auszuklingen, wodurch sich einerseits die Bild-Wirkung um die Haupt-Figuren zusammendrängte, und andrerseits die ganze Darstellung das Ansehen gewann, als sei sie ein zufälliger Ausschnitt aus einer sich über die Einrahmung hinaus erstreckenden schönen Welt.

Es erübrigt uns nur noch zu sagen, dass Marées alle Arbeiten, welche er in Ei-Tempera ausgeführt und abgeschlossen, oder doch nahezu abgeschlossen hatte, später einer weiteren Bearbeitung mit Oel-Firnissfarben unterzogen hat.

Er tränkte dann die Ei-Malerei mit einem Firniss, der sie allerdings für kurze Zeit besonders frisch und kräftig erscheinen liess, aber doch bald das Oberflächen-Licht der Eifarbe in transparente Qualitäten verwandelte, die eine eingehende Umarbeitung erforderten. Hiebei mussten die Bilder Zustände durchlaufen, welche mannigfach mit Zerstörung verbunden waren, wenn sie in abermaliger Steigerung der lebensvollen Wirkung zu neuer Schönheit auferstehen sollten.

Leider hat der unerbittliche Tod das Lebenswerk Marées' eben dort abgeschnitten, wo es ganz nahe an seinem Ziele stand, ohne indess zu einem allgemein verständlichen Ausdrucke gekommen zu sein. Bei dem Mangel abgeschlossener Ergebnisse ist es unmöglich zu ahnen, wohin diese Bestrebungen Marées geführt hätten. Es scheint, dass er nach der Lösung des Problemes suchte, die Eigenart einer Wandmalerei in antikem Sinne mit den von der italienischen Renaissance entwickelten glänzenden Qualitäten der Oelmalerei zu ver-

schmelzen. Sein rastlos strebender und suchender, niemals befriedigter künstlerischer Willen mochte ihm ein Neues, Höheres vorhalten.

Wie dem auch sei, so viel steht fest, dass er die Oelfarbe durchaus in demselben Geiste verwendet wissen wollte und selbst zu verwenden suchte, wie die Eifarbe, wie den Zeichnen-Stift, und dass er in der Natur des Materiales Widerstände fand, welche sich diesem Verfahren entgegensetzten.

Auch die Bereitung der Farbe in der Werkstatt liess viel zu wünschen übrig. Die Ludwig'schen Petroleum-Firniss-Farben, welche seither in so vollkommener Art allgemein zugänglich geworden sind*), waren ihm im Prinzipe bekannt. Aber er sträubte sich gegen Alles, was ihn nur von Weitem an das Métier erinnerte, und verabsäumte daher dem Materiale diejenige Sorgfalt zuzuwenden, durch welche die vorzüglichsten Eigenschaften und die breitere Verwendbarkeit desselben füglich erst zustande kommen können.

Trotz aller Ungunst der Verhältnisse liegen aber auch in den unabgeschlossenen Arbeiten der Marées'schen Hinterlassenschaft höchst bedeutende künstlerische Resultate vor. Es sind vielleicht nach Marées' eignen Worten «nur Anfänge», allerdings aber Anfänge einer künstlerischen Anschauungs- und Arbeits-Weise, welche sicherlich nicht zu ihrem Nachtheile — dem sich auslebenden Gebahren der modernen Epigonen entgegentritt und den Keim einer neuen grossen Entwicklung in sich trägt, weil sie auf natürlichem Boden steht und dort anzuknüpfen sucht, wo ewig alles Gute wird anknüpfen müssen: bei der Kunst-Anschauung der Hellenen.

*) Im Handel bei Dr. Schönfeld & Comp. in Düsseldorf.

III. Schluss-Betrachtung.

Nehmt Alles nur in Allem: er war ein Mann!
Shakespeare.

Hans von Marées betrachtete die künstlerische Thätigkeit als einen zusammenhängenden Entwicklungs- und Erkenntniss-Prozess, welcher die Ausbildung des Seh-Vermögens und das unmittelbare Erfassen der uns umgebenden Welt durch das äussere und innere Gesicht zum Gegenstande hat.

Der Gesichtssinn galt ihm als die schönste und vornehmste Gabe des Menschen, die Ausbildung derselben als das einfachste und sicherste Mittel in stetem Zusammenhange mit der Natur zu leben, und als der Schlüssel zu ihren tiefsten Geheimnissen.

So edel das Instrument, so schwierig erschien ihm aber auch die Erlernung seines Gebrauches und er stand nicht an, zu diesem Geschäfte das ganze Mannesleben mit allen seinen physischen, geistigen und sittlichen Kräften in Anspruch zu nehmen.

Er hatte keine geringe Meinung von den inneren Erfordernissen, deren glückliches Zusammentreffen die Grundbe-

dingung einer erspriesslichen künstlerischen Thätigkeit bildet. Die Kraft des Naturtriebes schätzte er vor Allem nach der Festigkeit, mit welcher sich der Wille auf diese Thätigkeit conzentrirt und alle ausserhalb derselben liegenden Lebens-Verhältnisse zu meistern versteht. Nichts schien ihm so echte Mannhaftigkeit zu erfordern, als ganz und gar der Entwicklung der eigenen Natur zu leben. Den Kampf um die blosse Existenz und die mannigfachen Verführungen der Eitelkeit und Ruhmsucht, sah er wie unausbleibliche und mit den Jahren an Härte zunehmende Proben der sittlichen Kraft des Künstlers an, während ihm das Festhalten eines Lebens-Standpunktes, welcher dem bunten Treiben der Welt entrückt ist und doch alle Creatur mit liebevollster Theilnahme umfasst, als sicheres Merkmal dieser sittlichen Kraft erschien. Enthaltsamkeit und Geduld nannte er des Künstlers vornehmste Tugenden, und die Treue der Gesinnung « dasjenige, was den Thaten und dem Leben der Menschen erst Werth verleiht ».

So erschien ihm der zum Charakter krystallisirte und durch das Leben gestählte Naturtrieb als die Grundlage, auf welcher sich jener Entwicklungs- und Erkenntniss-Prozess abspielt.

Diesen Vorgang selbst pflegte er, seinem Wesen nach, als intellectuelle Arbeit zu bezeichnen. Nur dass der Drang nach Erkenntniss hier auf den besonderen Anlagen der künstlerischen Natur, auf der besonderen Beschaffenheit der Organe des Künstlers beruht — nur dass die Arbeit sich ausschliesslich im Reiche der sichtbaren Erscheinung bethätigt.

« Sehen lernen ist Alles ».

« Im Sehen wie im Denken handelt es sich um Unterscheidung »

« Das Auge des Künstlers sieht mit Leidenschaft; aber alle Leidenschaft ist von Unheil, wenn sie sich der Leitung des Verstandes entzieht ».

Marées war kein Freund abstracter Philosophie; gleichwohl war er in seiner Art ein grosser Philosoph, d. h. ein Mann, der für sein geistiges Wesen einer breiten, die ganze Welt äusserer und innerer Erfahrung umspannenden Fundamental-Anschauung bedurfte, und sich dieselbe aus eben jenen Erfahrungen selbstständig schuf.

Er fasste den Menschen im Allgemeinen als ein Stück individualisirter Natur auf, welche sich vermöge ihrer gesteigerten Organisation der übrigen Natur in gewissem Sinne entgegensetzt, und den eingeborenen Trieb nach Einheit und Harmonie als Drang nach Erkenntniss äussert.

Von dieser allgemeinen Thatsache schien ihm der Künstler durchaus keine Ausnahme zu machen, und er zählte denselben dreist zu jener Minderheit, in welcher sich — zu eigener Lust und eigenem Leid — das Ringen der ganzen Menschheit nach dem Lichte der Erkenntniss abspielt.

Aus dieser Ueberzeugung erwuchs ihm die Kraft, sein Seelenleben zu bewussten Geistes-Zuständen emporzuheben, seine Vorstellungen mit bewussten Mitteln abzuklären, zu entwickeln und in Gestaltungen umzusetzen, denen die Art ihrer Erscheinung gesetzmässig und nothwendig innewohnte.

Weil Marées' künstlerische Handlungen unter dem ununterbrochenen Einflusse eines geschlossenen und zielbewussten Lebens-Willens und unter der Herrschaft jener höchsten Besonnenheit standen, welche das vornehmste Merk-

mal eines hochentwickelten Geistes ist, trägt seine Lebens-Arbeit das Gepräge der Einheit.

Weil jener Wille es durchaus auf die Ausbildung der eigenen Natur, auf die Bereicherung des inneren Schatzes an lebendiger Figur abgesehen hatte, trägt sein Werk das Gepräge der Allgemeinheit, von welcher alles Zufällige und Besondere ausgeschlossen ist.

Und desshalb will es scheinen, als ob dieser ebenso sensitive als besonnene Mann trotz den tausendfachen Schwierigkeiten, welche Zeit und Umstände seiner künstlerischen Entwicklung entgegenstellten und von welchen sein jäher Tod nur der letzte schlagende Ausdruck ist, dasjenige wirklich erreicht habe, wornach er mit allen Kräften strebte: das erhebende und lehrreiche Beispiel einer normalen künstlerischen Lebens-Bethätigung.

Wäre dieses Normale auch zu vollendetem Ausdrucke gelangt, so befände sich der Name Hans von Marées in Aller Munde und die Geschichte hätte ihn neben den Besten und Grössten zu verzeichnen.

Diese Gunst des Schicksals ist ihm versagt worden. Vielleicht aber werden spätere Zeiten sich gewöhnen, das Verdienst und die Bedeutung eines Künstlerlebens nach anderem Maasse zu messen. Vielleicht werden sich dann die Arbeiten, welche Marées uns hinterlassen hat, als die Anfänge einer künstlerischen Richtung erweisen, welche erst Einzelne da und dort wieder aufgegriffen haben und welche endlich eine kunstsinnigere Epoche einem breiten und allgemeinen Leben zugeführt hat. Es wird dann wieder eine künstlerische Ueberlieferung geben, in welcher für jede Begabung, für jede echte Bestrebung Platz und Anerkennung zu finden ist, — wie es schon in guten alten Zeiten der Fall war.

Die Ueberlieferung, mit der wir Heutigen zu thun haben, fusst entweder auf den alten Meistern, deren glänzende Leistungen zwar vor Aller Augen liegen, die aber doch für uns todt sind und bleiben, weil wir an ihrem Leben und ihrer Thätigkeit nicht mehr Theil haben können. Oder sie fusst auf der akademischen Lehre, von welcher die Geschichte zeigt, dass sie zeitweise durch die Thätigkeit hervorragender Männer auf der Höhe ihrer Absichten erhalten werden kann, dann aber rasch zu einer todten Ueberlieferung von Formeln und Geschicklichkeiten herabsinkt. Endlich, - und das ist leider der seltenste Fall — lassen sich künstlerische Ueberlieferungen auf Einzelne zurückführen, welche, indem sie sich frei und selbstständig erhielten, ihren eigenen Weg zur Natur gefunden haben und ihren Beziehungen zu derselben einen zwar individuellen, aber allgemein überzeugenden Ausdruck zu geben wussten.

Auch dieser letzte Fall birgt eine grosse Gefahr: die Verwechslung von überlieferungsfähigen und nicht überlieferungsfähigen Eigenschaften von Mann und Werk. Nur allgemeine Wahrheiten haben dauernden Bestand, nur allgemeine Geistes- und Anschauungs-Qualitäten sind übertragbar, nicht aber die individuellen, welche in jedem Künstler von Neuem geboren und errungen werden müssen. Wo diese Unterscheidung nicht festgehalten wird, geräth die künstlerische Production auf den Weg der Mode, welche die Welt jährlich mit verwässerten Nachahmungen dessen überschwemmt, was ein Begabter eben seiner Laune verdankte.

Wie sehr musste unter diesen Umständen das Vorbild eines Mannes erfreuen und anregen, der mit uns geboren und mit uns lebend, in seiner künstlerischen Gesinnung gross und rein, klaren und tiefblickenden Geistes und

glühender Empfindung, alle seine Kräfte darauf verwendete, eine breite und umfassende Grundlage des künstlerischen Schaffens wiederzugewinnen.

Während seines Lebens war es ihm nicht vergönnt, den Kreis von Anhängern um sich zu versammeln, welcher seiner vielseitigen Befähigung entsprochen hätte.

Wiewohl er in seinem ganzen Wesen lehrhaft war, war ihm die Lehre an und für sich nicht Ziel noch Zweck. Er liess darin Alles auf den Zufall ankommen, sowohl was die Zahl seiner Schüler anbelangte, als auch betreff der Einsichten, die etwa für deren Köpfe taugen mochten. Alles kam ihm auf die Sache selber an, von deren Ueberzeugungskraft er durchdrungen war und welche er, sei es an sich oder an Anderen, gefördert zu sehen wünschte. Noch einige Jahre des Lebens und es hätte ihr durch ihn an weittragender Verbreitung sicherlich nicht gefehlt.

Marées erwähnte öfters der Absicht, seine Lehr-Meinung in späterem Alter aufzuzeichnen; doch ist sehr zu bezweifeln, dass er je dazu gekommen wäre. Vielleicht aber hätte er seine Zustimmung zu einer Sammlung von Erinnerungen an seine ausübende Lehrthätigkeit, an seine sachlichen Ansichten und Aussprüche gegeben, wie man sie nun in diesen Blättern in etwas anderer Gestalt unternommen hat.

Man wagte es im guten Glauben, dass sich die Wahrheit auch im unvollkommenen Gewande zum gleichgesinnten Geiste Bahn bricht. Wir haben heute von Hans von Marées nur mehr bildnerische und geistige Erinnerungen; es sollte wenigstens nicht unversucht bleiben, zu ihrer Erhaltung und Verbreitung beizutragen.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01409 4110